

BULLETIN

du Musée Hongrois des Beaux-Arts / 88-89. 1998



BULLETIN

du Musée Hongrois des Beaux-Arts

a Szépművészeti Múzeum Közleményei

88–89

Budapest 1998

TABLE TARTALOM

GABODA, PÉTER

Un magistral bronze d’Imhotep daté de l’époque de l’institutionnalisation de son culte?	7
Egy mestermívű Imhotep bronzszobor az Imhotep-kultusz intézményesülésének korából?	157

BENCZE, ÁGNES

Terres cuites de Medma	25
Medmai terrakották	173

PÓCS, DÁNIEL

Giovanni Battista Naldini : <i>Les Trois Grâces avec Amour</i> Un maniériste florentin sur la trace de Botticelli, Raphaël, Borghini	37
Giovanni Battista Naldini: <i>Három Grácia Ámorral</i> Egy firenzei manierista, Botticelli Raffaello és Borghini nyomában	181

NYERGES, ÉVA

Un portrait inédit de Jean Ranc : <i>L’infant Philippe</i>	67
Egy ismeretlen Jean Ranc portré: <i>Fülöp infáns képmása</i>	199

POSZLER, GYÖRGYI

Die Figuren eines Kärntner Flügelaltars in Budapester Sammlungen	79
Egy karintiai szárnyasoltár szobrai budapesti gyűjteményekben	205

ZENTAI, LORÁND

Quelques remarques sur un (deux) dessin(s) de Fra Bartolommeo	99
Fra Bartolommeo (két) rajzáról	219

CIFKA, BRIGITTA

Johann Peter Krafft: <i>Rudolf von Habsburg und der Priester</i>	115
Johann Peter Krafft: <i>Habsburg Rudolf és a szerzetes</i>	229

SZENTKIRÁLYI, MIKLÓS

Die Konservierung und Restaurierung des Krafft-Gemäldes	119
A Krafft-festmény konzerválása és restaurálása	232

GIOVANNI BATTISTA NALDINI LES TROIS GRÂCES AVEC AMOUR

UN MANIÉRISTE FLORENTIN SUR LA TRACE DE BOTTICELLI,
RAPHAËL, BORGHINI

Ce panneau de grande dimension du peintre florentin Giovanni Battista Naldini, issu de la collection Esterházy, est une pièce maîtresse parmi les œuvres italiennes du maniérisme tardif au Musée des Beaux-Arts (fig. 8).¹ Il est mentionné pour la première fois par un inventaire de la collection aristocratique établi en 1812, mais on ne sait rien de sa provenance antérieure. Jusqu'en 1931, lorsque Heinrich Voss l'attribue à Naldini, on le considère traditionnellement comme l'œuvre de Vasari. La nouvelle assignation, fondée sur une déclaration orale de Roberto Longhi, ne sera admise qu'à partir de 1954, date à laquelle paraît la première édition en hongrois du catalogue d'Andor Pigler.² La littérature consacrée à Naldini se montre étonnamment avare d'informations sur le panneau en question. Dans son étude la plus détaillée parue à ce sujet, Paola Barocchi en dit juste une demi-phrase pour signaler l'influence de Vasari.³ Le coloris y rappelle le maître d'Arezzo, cependant que le modelage en *sfumato* du corps reflète les enseignements de Sarto, lesquels imprègnent sa production depuis déjà les années 1560.

Dans sa thèse de doctorat sur l'iconographie des Trois Grâces pendant la Renaissance, Nancy Lodge Webbe accepte l'attribution,⁴ tandis que Veronika Mertens, dans un ouvrage à sujet analogue, reprend l'idée relative à la paternité de Vasari. Sa position contestant l'avis des spécialistes, unanimes sur la question depuis une cinquantaine d'années, s'explique peut-être par le fait qu'elle examine le tableau de Budapest à la

Je remercie ici Vilmos Tátrai qui, par ses remarques critiques ajoutées au manuscrit de la présente étude, m'a été d'une aide fort appréciable. Ma gratitude va également à Lóránd Zentai pour avoir attiré mon attention sur de nombreux ouvrages et études et m'avoir utilement conseillé lors de la réunion du matériel graphique.

¹ Pour la littérature la plus récente relative à Battista Naldini voir : *La Pittura in Italia – Il Cinquecento* 2, Milano 1987, pp. 779–780.

² Concernant l'attribution de Heinrich Voss v. le dictionnaire Thieme-Becker, 1931, XXV, p. 336; Pigler A., *A Régi Képtár katalógusa* (Le catalogue de la Galerie des Maîtres Anciens), Budapest 1954, p. 383, n° d'inv.: 173, 205 x 144 cm; id. *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, p. 476; Tátrai, V. ed., *Summary Catalogue, Old Masters' Gallery*, Budapest 1991, p. 82.

³ Barocchi I. P., *Itinerario di Giovambattista Naldini*, *Arte Antica e Moderna*. 29 (1965) p. 265, n. 209.

⁴ Lodge Webbe, N., *The Three Graces in Renaissance Art*, Boston University, University Microfilms International 1989, p. 173.

lumière de la théorie artistique de Vasari.⁵ Or, aucun argument stylistique n'interdit de le donner à Naldini, et une telle attribution en facilite même l'interprétation iconographique.

Dans la littérature spécialisée, le tableau figurait constamment sous le titre *Les Trois Grâces*, alors que sa définition plus exacte serait *Les Trois Grâces avec Amour*. Sur un fond sombre presque uni, on croit déceler des montagnes, derrière lesquelles le ciel baigne déjà dans la lumière de l'aube. Les Grâces aux tons rosâtres sont fortement éclairées de gauche. Cupidon, flottant au-dessus d'elles, tient de sa main droite un caducée et, de sa gauche, il répand des fleurs.

Compte tenu de son style, le panneau de Budapest s'insère bien dans l'œuvre de Naldini, mais son sujet et ses dimensions impressionnantes laissent deviner une fonction décorative importante, et lui assurent une place à part. Car ce peintre s'illustre avant tout par des toiles à sujets religieux, des tableaux d'autel de grand format et un certain nombre de compositions mineures, destinées en partie à la dévotion individuelle. Dans sa production, on ne trouve que relativement peu d'œuvres mythologiques ou allégoriques. A cette catégorie appartiennent notamment les deux toiles exécutées au *Studiolo* de François de Médicis : *L'allégorie de cinq rêves* et *Cueillette de l'ambre*. A Vercelli, on conserve en outre deux peintures sur cuivre de petit format, *Apollon aux Muses* et *Diane et Achéron*, ayant été attribués pendant longtemps à Francesco Morandini (il Poppi).⁶ Viktor Lazareff a aussi fait connaître une pièce de la collection Gabritchevsky de Moscou, classée par lui dans la catégorie des *Giardino d'Amore*.⁷ Ce qui relie encore entre eux les tableaux mythologiques de Naldini, c'est la répétition de formules rarement employées ailleurs.

Nos questions portent sur trois aspects étroitement liés du panneau de Budapest : quelles étaient les sources du peintre, comment pourrait-on définir l'iconographie de la représentation et à quoi pouvait-elle servir.

*

La répétition des formules ne s'observe pas uniquement dans les compositions de Naldini, mais aussi dans celles d'autres peintres de la génération du maniérisme tardif. Vu que l'imitation des grands maîtres par l'assemblage de détails jugés les plus appropriés fut pratique courante à l'époque, il n'est point nécessaire d'en rechercher les sources dans le cas précis de notre tableau. L'utilisation différente des formules pose en revanche des problèmes encore non entièrement élucidés à ce jour. Dernièrement, c'est Alessandro Nova qui a fait remarquer que la répétition des propres formules de

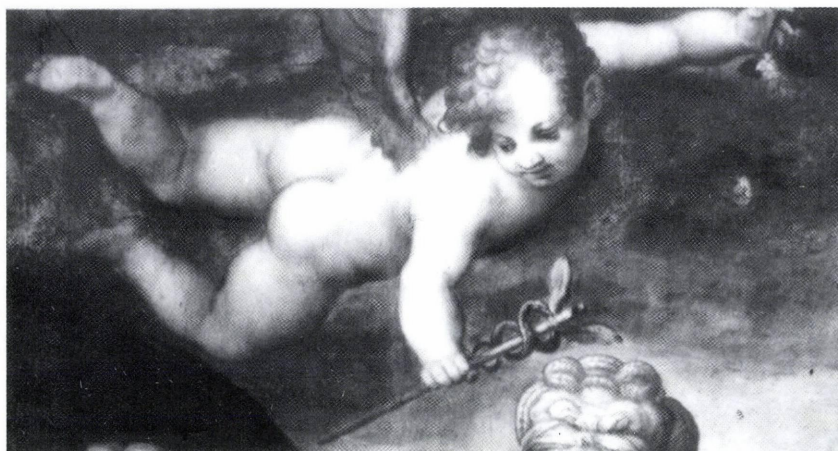
⁵ Mertens, V., *Die drei Grazien-Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, pp. 201–204. Selon ses propres aveux, l'auteur ne souhaitait pas se pencher sur des problèmes d'attribution, mais elle accepte plutôt la paternité de Vasari.

⁶ Viale, V., *Civico Museo Francesco Borgogna, Vercelli, Catalogo, I dipinti*, Vercelli 1969, p. 80, n° d'inv.: 125, fig. 130–131, a encore laissé ces peintures sous le nom de Morandi; L'attribution à Naldini vient de Barocchi, *op.cit.* (n. 3) p. 265.

⁷ Lazareff, V., *Appunti sul Manierismo e tre nuovi quadri di Battista Naldini*, in *Arte in Europa – Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, p. 584, fig. 379.



8. Giovanni Battista Naldini : Les Trois Grâces avec Amour. Budapest, Musée des Beaux-Arts



9. Giovanni Battista Naldini : Les Trois Grâces avec Amour, détail. Budapest, Musée des Beaux-Arts

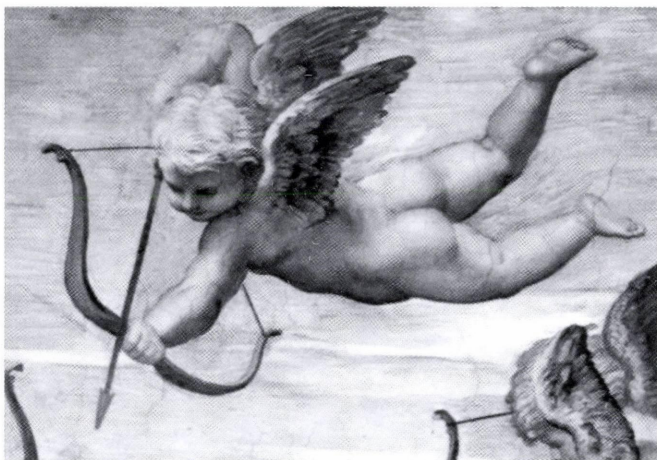
Francesco Salviati répond à la fois à la nécessité de faire vite, au souci de trouver un schéma adéquat de composition et aux normes esthétiques de la *Vite* de Vasari.⁸ Ce qui mérite d'être signalé dans le tableau de Budapest, c'est moins le fait que l'artiste se répète, mais qu'il s'inspire d'un seul maître, à savoir de Raphaël, dont l'influence n'a, à ma connaissance, encore jamais été relevée chez Naldini.

On ne trouve dans les sources aucune allusion à ce que notre peintre eût copié la manière du maître d'Urbain. L'unique document témoignant des préfigurations de Naldini ne fait mention que d'œuvres antiques et de statues de Michel-Ange qu'il avait étudiées.⁹ Tout récemment, la littérature spécialisée a néanmoins établi des parallèles entre les compositions de Raphaël et les dessins de Naldini, sans mentionner toutefois les peintures. En étudiant le cahier d'esquisses de Naldini, Oskar Fischel est parvenu le premier à découvrir que quelques pages y étaient des copies d'après les bordures de deux tapisseries de Raphaël : *Le Christ confie à Pierre les clefs de l'Église* et *La guérison du paralytique (Pierre et Jean aux portes de l'église)*.¹⁰ Dans une autre page, on voit vraisemblablement le détail d'une des fresques ornant les Loges du Vatican, intitulée *Le rêve de Jacob*. Ce cahier d'esquisses contient les dessins exécutés par Naldini – entre autres d'après des œuvres antiques – lors de son premier séjour à Rome vers 1560, que l'on peut aisément reconstituer grâce aux documents disponibles. A cette époque, il s'y rendit encore en tant qu'apprenti peintre immédiatement après la mort de son premier maître, Pontormo. De la lettre adressée par Vincenzo Borghini, dignitaire

⁸ Nova, A., Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in their Working Practice, *Master Drawings*, 30 (1992) 1 pp. 83–108.

⁹ Baldinucci, F., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* 4, Firenze 1702, p. 180.

¹⁰ Sur le rôle de Raphaël dans l'œuvre de Naldini v. Barocchi, *loc.cit.* pp. 247, 260; Les esquisses de Naldini d'après Raphaël ont été publiées par Byam Shaw, J., *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1976, pp. 82, 84, n° 195 (fig.127), n°s 206–207, et une remarque relative au n° 205.



10. Raphaël : Le Triomphe de Galatée, détail (le cupidon au centre).
Rome, Villa Farnesine, Sala di Galatea

de l'*Ospedale degli Innocenti*, à Vasari, il ressort que le mentor du jeune artiste usa de son influence pour « *gli fussino fatti tutti e' favori che a un giovane virtuoso si convengono* ». ¹¹ Selon Barocchi, l'un des élèves de Vasari travaillant alors à Rome, Marco da Faenza, initia effectivement Naldini à l'étude des tapisseries de Raphaël au Vatican. ¹² Pourtant, les motifs empruntés à ce dernier, qui figurent sur les esquisses ne réapparaissent sur aucun tableau de notre peintre.

Le deuxième séjour de Naldini à Rome aura lieu vingt ans plus tard vers 1580, alors que, dans sa ville natale, il est déjà un artiste à la réputation bien établie. ¹³ L'importance de la période en question vient du fait qu'elle coïncide avec un regain d'intérêt pour Raphaël qui culminera dans le second lustre de la décennie, sous le pontificat de Sixte V. Ce sont surtout les fresques de l'église *Santa Susanna* dues à Baldassare Croce et à Cesare Nebbia qui témoignent de cette aspiration. ¹⁴ Presqu'en même temps, les Carrache puisent également dans l'œuvre de Raphaël, même s'ils le font de manière fort différente par rapport aux maîtres du maniérisme tardif. A notre avis, les motifs empruntés à Raphaël, reconnaissables sur les *Trois Grâces* de Naldini, se nourrissent des souvenirs de son deuxième séjour à Rome.

¹¹ Barocchi, *op.cit.* (n. 3) p. 247.

¹² Barocchi, *op.cit.* (n. 3) pp. 246–247: Selon l'auteur, le principal modèle de Naldini à l'époque n'était pas Raphaël : *Il neofita si aggiorna non sulle grandi composizioni dell'ormai lontano Raffaello, ma piuttosto sul gusto e la cultura dei suoi discendenti e successori, e sui pezzi antichi che essi hanno studiato*. Sur Vincenzo Borghini les dernières informations se trouvent dans Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon* 13, München–Leipzig 1986, p. 42.

¹³ Barocchi, *op.cit.* pp. 260–262; Freedberg S. J., *Painting in Italy 1500–1600*, New Haven and London 1993, p. 613.

¹⁴ d'Amico, F., *Appunti sulla fortuna di Raffaello nel tardo manierismo romano*, in *Oltre Raffaello*, sous la direction de Cassanelli, L. – Rossi, S., Roma 1984, pp. 237–241.

Parmi les antécédents des Trois Grâces, une place particulièrement importante revient à la série de fresques ornant la *Villa Farnesina*, cet ensemble caractéristique de la peinture Renaissance arrivée à sa pleine maturité, dont plusieurs éléments se retrouvent dans le panneau de Budapest. Un dessin de Naldini, une de ses vues de Rome, représente la Villa de la rive opposée du Tibre, et montre bien que l'artiste, l'ayant approchée, l'a trouvé digne d'intérêt. Qu'il en connaissait non seulement l'aspect extérieur, mais qu'il se fut introduit parmi ses murs, est prouvé justement par la peinture au Musée des Beaux-Arts. Naldini y semble ignorer les motifs utilisés par Piombo, Sodoma et Peruzzi, et n'emprunte que ceux dus à Raphaël ou à son atelier, dans *Le triomphe de Galatée* et les scènes de la Loge de Psyché.¹⁵ Le mieux reconnaissable des emprunts est la figure d'Amour, un bambin ailé qui, avec quelques modifications légères, est calqué sur le cupidon médian du *Triomphe de Galatée* (figs. 9–10). L'une des caractéristiques du style de Naldini est l'alourdissement de la figure légère et enjouée de la fresque de Rome par son insertion dans un espace plus exigu.

Il est plus difficile de retrouver les antécédents exacts des Grâces. C'est que les figures campées avec artificiel possèdent toutes les caractéristiques du maniérisme, facilement reconnaissables sur de nombreux autres tableaux et statues d'époque. Les sculptures du Studiolo du *Palazzo Vecchio* ou les divinités antiques dans certaines feuilles de la série de gravures populaires de Jacopo Caraglio ont des mouvements similaires.¹⁶ Cependant, dans notre cas, quelques formules se rattachent directement à l'œuvre de Raphaël.

L'antécédent du torse et de la tête tournée en sens inverse et montrée de derrière se situe à l'avant-plan de la *Messe de Bolsena* par Raphaël (figs. 11–12). Ce dernier a souvent utilisé la formule dans ses Stances, dont la scène dépeignant l'*Expulsion d'Héliodore*¹⁷ empruntée probablement à une figure de Michel-Ange, celle de Judith, ornant l'un des pendentifs de la chapelle Sixtine. Lors de l'exécution de son panneau de Budapest, Naldini devait prendre pour modèle essentiellement la figure féminine de la *Messe de Bolsena*, mais le cou de la Grâce plus épais renvoie à la fresque de Michel-Ange.

Ce motif emprunté à Raphaël apparaît non seulement dans cette figure de Grâce, mais dans deux autres tableaux de Naldini au moins. A ce propos, il convient de mentionner avant tout le retable de la chapelle Salviati à l'église *San-Marco* de Florence, *La vocation de Matthieu*, où la figure féminine assise à gauche de l'avant-plan reflète

¹⁵ Le dessin se trouve actuellement à Londres, Courtauld Inst. Gall. (Witt Coll., n° d'inv.; D 1952. R. W. 4642). C'est dans son ouvrage intitulé *Riposo* que Raffaello Borghini mentionne l'une des toiles géantes de Naldini représentant Galatée, Acis et Polyphème anciennement à Paris. V. Barocchi, *op.cit.* p. 287. Dans d'autres occasions, Naldini emprunte des détails à des œuvres signées de Piombo, par exemple lors de l'exécution d'un bozzetto en vue de la fresque *La Mise au tombeau du Christ* (Florence, S. Simone). Pour sa Vierge, il s'inspire du retable *Pietà* de Viterbo (Viterbo, Museo Civico) et Marie-Madeleine trouve son antécédent dans une figure masculine à l'angle droit inférieur de *La résurrection de Lazare* (Londres, National Gallery). Pour le bozzetto de Naldini v. Barocchi, *op.cit.* pp. 252–253. Viatte, F., Two Studies by Naldini for the « Deposition » in S. Simone, Florence, *Master Drawings* 5 (1967) 4 pp. 384–386.

¹⁶ *The Illustrated Bartsch*, 28 (XV), 24–43.

¹⁷ Le motif figure aussi dans les dessins d'étude de Guilio Romano en vue du carton de Raphaël *La pêche miraculeuse*, v. Oberhuber, K., *Raphaels Zeichnungen* 9, Berlin 1972, n° 438, figures 124–125 et 121.



11. Giovanni Battista Naldini : Les Trois Grâces avec Amour, détail. Budapest, Musée des Beaux-Arts



12. Raphaël : Messe de Bolsena, détail (angle inférieur gauche). Vatican, Stanza di Eliodoro



13. Giovanni Battista Naldini : La Vocation de Matthieu, détail. Florence, San Marco, Cappella Salviati

encore plus fidèlement l'influence de Raphaël (fig. 13). *L'Apollon aux Muses* conservé à Vercelli, où la figure féminine agenouillée au premier plan est une reprise du motif en question, ainsi que le retable de Florence ne ressemblent pas au panneau de Budapest uniquement par leurs détails pareils à la deuxième Grâce. Dans les trois œuvres, on peut également observer, à côté des figures féminines représentées de dos, une autre montrée de face, ensemble elles forment ainsi un groupe de composition double. Cette formule se retrouve également à Budapest, dans les figures de la Grâce au centre et à droite.

La figure de la Grâce de gauche (fig. 14) réunit comme précédemment des éléments propres à Michel-Ange et à Raphaël. Les bras tirés en arrière, le torse légèrement incliné en avant et la tête convulsivement détournée de la figure féminine évoquent *L'esclave révolté*, l'un des cas classiques de la « *figura serpentinata* » (fig. 15). L'influence de Raphaël se reconnaît dans un détail précis de la figure. Il s'agit du profil à l'expression pathétique et douloureuse de la Grâce dont l'inspirateur devait être le maître d'Urbin (fig. 16). Il est pourtant plus difficile d'identifier avec exactitude l'œuvre de Raphaël ayant servi de modèle à Naldini, qui se conforma à un type idéalisé plutôt qu'à un exemple concret. Dernièrement c'est Ernst Gombrich qui, dans son étude consacrée aux types de physionomie idéale des grands maîtres de la Renaissance, a évoqué les « beaux visages » à la tradition desquels appartient entre autres la Grâce de Naldini. A son avis, la Galatée triomphale adopte le type de visage de la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, à la National Gallery de Londres.¹⁸ Nous pensons que la Grâce de Naldini se rapproche le plus directement précisément au carton exécuté en vue de *Sainte Catherine* (fig. 18). D'autres modèles raphaéliens pouvaient également inspirer Naldini. Ces antécédents appartiennent tous au type idéal défini par Gombrich, dont avant tout la figure assise qui représente vraisemblablement la muse Terpsichore dans une étude dessinée pour le *Parnasse* de la *Stanza della Segnatura* (fig. 17). Un peu différente de profil, son expression douloureuse et son regard révolté l'apparentent néanmoins à la Grâce.¹⁹

Sans savoir exactement dans quelle mesure Naldini utilisait les modèles énumérés plus haut, il est à peu près certain que ce peintre maniériste se tournait consciemment vers les expressions de visage douloureuses de Raphaël et non pas vers les types similaires de Sarto, Bronzino ou Vasari. Ce genre d'imitation attire en même temps l'attention sur une différence caractéristique dans leur façon de procéder qui existait entre les grands maîtres de la seconde Renaissance et les peintres de la phase maniériste.

Selon Vasari, la *bella maniera* consiste à pratiquer l'imitation après avoir sélectionné les détails jugés les plus beaux, c'est-à-dire utiliser des formules empruntées à plusieurs sources.²⁰ Contrairement à lui, Lodovico Dolce émet à cet égard une opinion

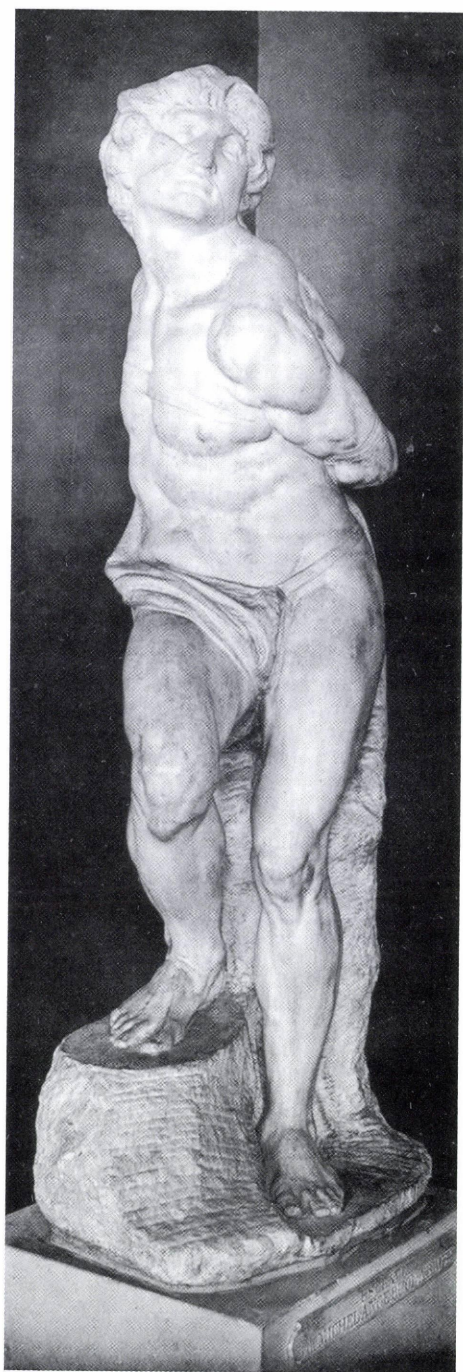
¹⁸ Gombrich, E. H., *Ideal and Type in Italian Renaissance Painting in New Light on Old Masters, Gombrich on the Renaissance* 4, London 1993, pp. 89–124.

¹⁹ Dans la série de visages féminins pathétiques créés par Raphaël, Naldini devait connaître également celui de Marie-Madeleine de la *Mise au tombeau* (Pala Baglioni, actuellement à la Galeria Borghese à Rome).

²⁰ *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese* 4, Firenze 1906, p. 8. (Proemio alla parte terza).



14. Giovanni Battista Naldini : Les Trois Grâces
avec Amour, détail.
Budapest, Musée des Beaux-Arts



15. Michel-Ange : Esclave révolté, marbre.
Paris, Musée du Louvre



16. Giovanni Battista Naldini : Les Trois Grâces avec Amour,
détail (tête de la Grâce de gauche).
Budapest, Musée des Beaux-Arts

critique dans son *Discorso* lorsque, par la bouche de Pietro Aretino, il se réfère précisément à Raphaël : « *senzaché io vi ritorno a dire che in tutte le sue opere egli uso una varieta tanto mirabile, che non e figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in cio non appare ombra di quello che da' pittori oggi in mala parte e chiamata maniera, cioe cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili.* »²¹ Face à cette attaque à caractère idéologique, les artistes comme Naldini savaient pertinemment bien que la répétition des physionomies et des gestes n'est pas absente de la production de Raphaël non plus. Gombrich attire cependant notre attention sur le fait que Raphaël affirmait dans une de ses lettres avoir suivi dans le beau visage de Galatée un idéal intérieur alors que, comme nous l'avons vu, il en avait déjà peint auparavant de semblables.²² La vraie différence entre lui et (aussi) Naldini vient de ce que l'idéal raphaélien constamment variable, fruit de l'invention, se transforme chez ses suiveurs en un mécanisme de création se conformant à des canons esthétiques convenus, qui constitue la base même de leur méthode de travail.²³ Cependant Naldini ne fut pas le seul à se servir du regard ravi de Galatée, de ce visage qualifié d'idéal par Raphaël. Un siècle plus tard, Charles le Brun en avait fait une tête d'expression, illustrant *Le Ravissement*.²⁴

²¹ Lodovico Dolce : 'Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino...', sous la direction de Barocchi, P., *Trattati d'arte del Cinquecento, - fra Manierismo e Controriforma* 1, Bari 1960, p. 196.

²² Gombrich, *loc.cit.* (n. 18).

²³ Pour les différences des pratiques picturales Renaissance et maniériste v. Freedberg, S., *Observations on the Painting of the Maniera*, *The Art Bulletin* 47 (1965) p. 188.

²⁴ Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, London 1962², 295 et fig. 286.



17. Raphaël : La muse Terpsichore, détail du carton en vue de la fresque
du Parnasse au Stanza della Segnatura, Vatican.
Vienne, Graphische Sammlung Albertina



18. Raphaël : Sainte Catherine d'Alexandrie, détail.
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

C'est en cherchant les sources iconographiques de la troisième Grâce de droite (fig. 20), que nous nous trouvons le mieux confrontés à la pratique du maniérisme tardif. Dans son cas, il est tout à fait possible de déceler l'influence exercée par les conseils de Vasari, car les détails des antécédents, tels que bras, jambes, tête etc., y sont recomposés en une sorte de puzzle lors de la création de cette nouvelle figure d'une beauté idéale. Pour la pose de cette Grâce, Naldini a dû s'inspirer d'un dessin de Raphaël représentant Vénus (contrairement à la deuxième Grâce, ce type apparaît déjà plus tôt à l'arrière-plan de l'allégorie de rêve exécutée au *Studiolo*). La gravure de Marcantonio Raimondi réalisée d'après ce dessin était bien connue dans la deuxième moitié du siècle (fig. 21).²⁵ Malgré quelques petites différences de détail, la composition de la Grâce suit de près celle de Vénus, penchée gracieusement en avant et croisant son bras gauche devant elle. Une telle métamorphose lente des formes, phénomène appelé *slow fuse* par John Shearman, caractérisait l'art de la Renaissance pris au sens large, au moins autant que l'imitation stricte des modèles.²⁶

Un autre exemple pour cette transition graduelle des formes est fourni par la célèbre *Léda* de Léonard, perdue, mais dont la figure est connue de ses nombreuses copies, et qui fut comparée au dessin en question de Raphaël par János Wilde qui a émis l'hypothèse selon laquelle l'antécédent de la Vénus de Raphaël était la *Léda* de Léonard.²⁷ A notre avis, dans le cas de la Grâce de Naldini, cette influence serait plutôt indirecte et remonterait à la tradition raphaélienne du dessin. Cela permettrait de comprendre également l'hypothèse de Veronika Mertens, qui voit en la Vénus de l'*Éducation d'Amour* par Corrège, conservée à Londres, le modèle de la troisième Grâce. Or, à propos de cette figure de femme, plusieurs spécialistes dont Shearman²⁸ notent qu'elle constitue une imitation de l'œuvre perdue de Léonard. La ressemblance entre la Vénus de Londres et la Grâce de Budapest résulte donc simplement de l'existence d'un antécédent commun aux deux.²⁹

²⁵ *Raphael Invenit – Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

²⁶ Shearman, J., *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 227–261.

²⁷ Wilde, J., *Venetian Painting from Bellini to Titian*, Oxford 1974, p. 123; Le tableau de Corrège fut probablement commandé par les Gonzague de Mantoue. Sa première mention sûre dans l'inventaire Gonzague remonte à 1627. Aucune gravure ne fut exécutée d'après ce tableau avant celle de 1667 par Arnold de Jodé, v.: Gould, C., *The Paintings of Correggio*, London 1976, p. 215.

²⁸ Shearman, *op.cit.* pp. 246–250.

²⁹ C'est en faisant allusion au panneau de Naldini que Mertens se réfère aux Trois Grâces dans l'un des tableaux d'Annibale Carrache exécuté vers 1590-95 et conservé à Washington (*Vénus au bain avec les Grâces*). Dans cette toile si proche de la peinture de Budapest quant à son sujet et à sa datation, la Grâce de gauche s'inspire effectivement de la Vénus de Corrège, sans que cela nous oblige pour autant à supposer des rapports directs avec l'œuvre de Budapest : de Grazia, D. – Garberson, E., *Washington, The National Gallery of Art, Italian Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford-New York 1996, n° d'inv.: 1961.9.9 (1366); Mertens, *op.cit.* p. 202. n. 91; coord. by Armaroli, M., et al, *The Age of Correggio and the Carracci – Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cat. Washington-New York-Bologna 1986, pp. 281–282.



19. Raphaël et Giulio Romano : Vénus, fresque, détail. Rome, Villa Farnesine, Loggia di Psyche



20. Giovanni Battista Naldini : Trois Grâces avec Amour, détail (la Grâce de droite). Budapest, Musée des Beaux-Arts

Pour élaborer les détails, Naldini cherchait, comme déjà dans le cas de la première Grâce, un autre modèle. Le dessin du bras gauche et du pied esquissant un pas en avant de celle-ci se rapporte également à Raphaël et/ou à son atelier. Ces détails proviennent, comme précédemment, d'une figure de Vénus qui se trouve en compagnie de Junon et de Cérès dans la scène ornant une voûte de la loge de Psyché à la *Villa Farnesina* (fig. 19). La comparaison de la fresque et du dessin préparatoire conservé fait ressortir que Naldini avait probablement copié l'œuvre achevée. C'est ce que laisse supposer l'emploi similaire du *sfumato* et de la tache d'ombre que l'on observe dans la fossette du coude replié. Il importe de noter que les premières estampes d'après les fresques de la *Villa Farnesina* étaient réalisées soit immédiatement après le séjour de Naldini à Rome, telle la feuille de Cherubino Alberti datant de 1583 et représentant le détail correspondant de la loge de Psyché, soit ultérieurement à sa mort sous forme de copies, telle la gravure de Goltzius consacrée au triomphe de Galatée.³⁰

Les tableaux maniéristes répètent souvent certains poncifs et formules, comme l'avait déjà observé Dolce. Beaucoup d'artistes copiaient Raphaël ou les gravures exécutées d'après ses œuvres. Le panneau de Budapest par Naldini est cependant une réalisation raffinée de la pratique maniériste dans la mesure où, en suivant un programme, l'artiste puise presque exclusivement dans le réservoir formel raphaélien. Par rapport à d'autres tableaux du peintre, caractérisés par l'entassement d'un grand nombre de figures dans un espace pictural divisé en plans successifs et d'une complexité toute scénique, celui-ci diffère également du point de vue de la composition.³¹

En recensant les éléments raphaéliens de l'œuvre de Naldini, on peut y isoler un groupe présentant des traits comparables à ceux du tableau de Budapest. Il s'agit avant tout des panneaux conservés à Vercelli et du retable de la *Vocation de Matthieu* à l'église *San Marco* à Florence, qui permettent de même une datation plus exacte de l'œuvre qui nous intéresse. La date d'exécution des panneaux de Vercelli est généralement située aux alentours des années 1580, l'ultime période créatrice de Naldini, consécutive à son deuxième séjour à Rome.³² Quant au tableau de l'autel à l'église *San Marco*, il fut achevé après une longue période de travaux, en 1588, soit trois ans avant la mort de l'artiste.³³ *Les Trois Grâces avec Amour* de Budapest date donc probablement des années 1580, lorsque l'influence de Raphaël étudié à Rome perçoit également dans d'autres compositions de ce maître du maniérisme tardif. C'est là une couche stylistique non encore révélée de Naldini.

³⁰ Cherubino Alberti: *The Illustrated Bartsch*, 34 (XVII) fig. 106 (84): Hendrik Goltzius, 1592: Mason, R. M. – Natale, M., *Raphaël et la seconde main*, Genève 1984, p. 68, n° 83; *Raphael Invenit op. cit.* (n. 25)

³¹ Hall, M. B., *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce, 1565–1576*, Oxford 1979, pp. 68–72.

³² *Firenze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento – Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo*, Firenze 1980, pp. 280–281.

³³ Freedberg, *op.cit.* (n. 12) p. 613, fig. 274 : Concernant l'exécution v. encore Gruitrooy, G., *A New Drawing by Giovanni Battista Naldini*, *The J. Paul Getty Museum Journal* 17 (1989) pp. 17–18, On connaît également un bozzetto de l'œuvre, v. Lazareff, *op.cit.* p. 586, fig. 382.



21. Marcantonio Raimondi : Vénus, gravure sur cuivre d'après Raphaël

Le recours à des sources d'images et à une méthode de composition inhabituelles chez Naldini, tout comme une monumentalité lourde et manifestement recherchée³⁴ permettent une supposition qui ne pourra être déterminée avec certitude qu'à l'aide de l'iconographie du tableau qui devait remplir une fonction décorative de telle importance que Naldini avait dû s'y soumettre. C'est seulement dans l'hypothèse d'un programme précisément défini par avance que l'on peut admettre de voir le peintre renoncer à l'un de ses procédés favoris, l'utilisation des figures de repoussoir.

*

Au XVI^e siècle, la représentation des Trois Grâces était un sujet fort prisé. En raison des antécédents antiques et des sources écrites, leur figure répondait bien à l'intérêt pour des antiquités tant des artistes que des commanditaires, tout en autorisant une large interprétation moralisatrice liée à leur contenu philosophique. Dans le tableau de Budapest, on n'aperçoit pas uniquement les Grâces, mais aussi un bambin ailé clairement identifiable à Cupidon. Selon Lodge Webbe, il s'agirait plutôt de l'enfant Mercure ou bien d'une sorte de personnage mixte, composé d'Amour accompagnant les Grâces et du Mercure adulte.³⁵ Rien ne permet cependant d'étayer une telle hypothèse. Le bambin ailé ne saurait être que Cupidon, tenant à la main les attributs de deux divinités, le caducée de Mercure et les fleurs de Vénus. Malgré son caractère inhabituel, l'origine de la représentation peut être retracée. La figure de Cupidon répandant des fleurs était certes plus familière que celle du bambin ailé au caducée. Les très rares antécédents antiques furent mal connus à l'époque de la Renaissance.³⁶ L'unique exemple du XVI^e siècle en est précisément la loge de Psyché de la *Villa Farnesina*. Là, Cupidon, tenant un caducée mais dépourvu des roses de Vénus, fait partie d'une série consacrée aux attributs des divinités antiques. Séparément, les détails du tableau de Budapest ont donc tous leurs modèles dans le passé mais, à ma connaissance, ni dans l'Antiquité ni à l'époque de la Renaissance, on ne trouve aucun exemple où les Trois Grâces sont accompagnées d'un cupidon au caducée et aux roses.

Le groupe formé par les Trois Grâces ne pose apparemment pas de problèmes. Or, si l'on se réfère aux sources connues, il devient patent que ce type de représentation est également sans précédent à l'époque. Les compositions de Trois Grâces d'origine antique dont nous avons connaissance grâce à des sources écrites et iconographiques, se divisent en deux catégories. Selon la première version, formée au III^e siècle avant notre ère, et que les artistes de la Renaissance avaient généralement affectionnée, les trois figures féminines sont représentées nues, en posture sculpturale, et la main posée sur l'épaule de leurs voisines. A ce type appartient notamment le torse romain de la bibliothèque Piccolomini dans le dôme de Sienne, étudié entre autres par Michel-Ange, ainsi que le panneau de petite dimension de Raphaël aujourd'hui à Chantilly. Parmi les

³⁴ Avec les paroles de Hall : *a dramatization which is not dramatic*, Hall, *op.cit.* p. 69.

³⁵ Lodge Webbe, *op.cit.* p. 173.

³⁶ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 3, nos 948-949; « Amor/Cupido », n° 677; Selon la *Thesaurus Linguae Latinae*, le mot « caducée » n'était pas utilisé dans les textes antiques en lien avec Amour (v. *Thesaurus* 3, Fasc. I, col. 33, lignes 15-59).

sources écrites qui le mentionnent, citons en premier lieu le commentaire d'Énée par Servius et les vers III/19 et IV/7 d'Horace.³⁷

La deuxième variante où les Grâces sont habillées comme chez Naldini était beaucoup plus rare aux XV-XVI^{es} siècles. Dans sa *Descriptio*, Pausanias fait remarquer que, comme l'attestent les documents disponibles sur le sujet, ce type de représentation est plus ancien que le précédent.³⁸ Des sources écrites antiques, en particulier *De beneficiis* de Sénèque,³⁹ mentionnent même que les Grâces, vêtues de robes transparentes, dansent en rond en se tenant par la main.

Outre la description de Sénèque, des conceptions Renaissance influaient également sur Naldini lors de la composition de ses Grâces. C'est l'analyse d'Edgar Wind qui attire notre attention sur la signification spéciale que revêtaient pour les gens de cette époque la direction du regard des trois femmes, incarnant en même temps des valeurs néoplatoniciennes. Le tableau de Budapest fait partie des œuvres où les trois actes complémentaires (don, acceptation et remise) liés à la notion de bienfaisance (*beneficia*) se traduisent iconographiquement par les différentes poses qu'adoptent les figures montrées de dos, de profil et de face.⁴⁰ Dans son ouvrage *Hieroglyphica* paru en 1556, Piero Valeriano en fournit une description et une explication détaillées. Après avoir cité les paroles de Sénèque sur le mouvement et la robe des Grâces, il poursuit en ces termes : « *Haec Seneca : nos autem etiam illud minime silentio praetereundum censemus, quod una faciem avertere et occultare fingitur. Altera Charis faciem apertam ostentat, quia eius qui beneficium accipit est, id ostentare et praedicare : tertia partem faciei retributionem celandam esse, ostentandumque ipsum beneficium.* »⁴¹

Les Trois Grâces de Naldini furent probablement inspirées par la description de Valeriano, l'unique source peut-être où, conformément aux phrases de Sénèque citées plus haut, elles dansent la main dans la main, vêtues de robes transparentes et sont effectivement représentées de dos, de face et de profil. Il est cependant curieux d'observer que, même l'illustration figurant à côté du texte de l'*Hieroglyphica* représente les Grâces sans vêtements. On peut en conclure que Naldini ou le concepteur de son plan s'inspirait à coup sûr du texte en question mais négligeait la gravure correspondante (fig. 22).

La robe transparente des Grâces n'est pas identique non plus. Par exemple, l'épaulé de celle au centre reste couverte. Lodge Webbe elle aussi omet de souligner les différences dans la façon de s'habiller des deux autres femmes, bien qu'il s'agisse là d'un

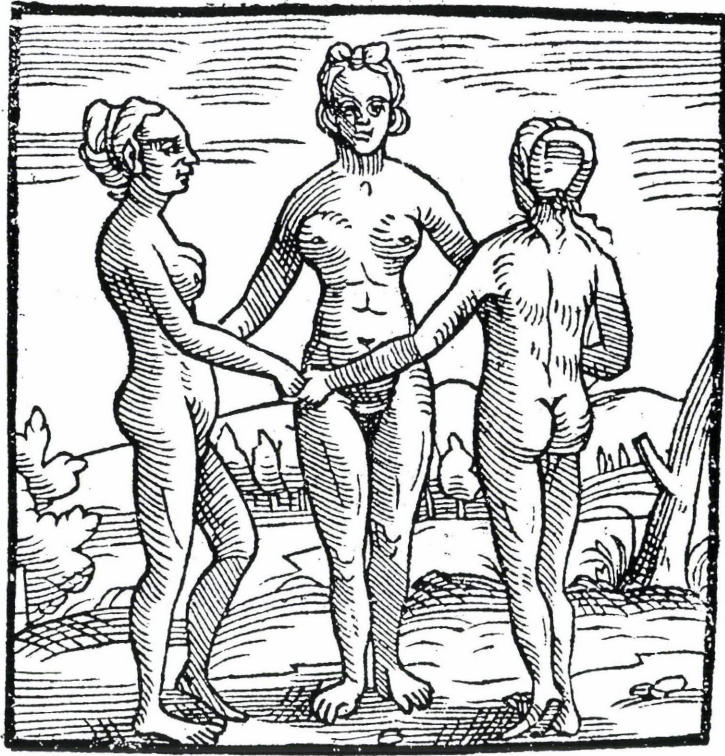
³⁷ Wind, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York-London 1968², pp. 30-31, n. 9; pour le groupe de statues de Sienne v. *LIMC* 3, n° 124.

³⁸ Wind, *op.cit.* p. 31, n. 10; *LIMC* 3, pp. 191-192.

³⁹ *Sed utrumlibet ex istis iudica verum; quid ista nos scientia iuvat? Quid ille consortis manibus in se redeuntium chorus? Ob hoc, quia ordo beneficii per manus transeuntis nihilo minus ad tantem revertitur et totius speciem perdit, si usquam interruptus est, pulcherrimus, si cohaeret et vices servat et ...solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem, quia beneficia conspici volunt.* Lucius Annaeus Seneca, *De beneficiis*, I/3,2; cité par Dempsey, Ch., Botticelli's Three Graces, *JWCI* 34 (1971) p. 327

⁴⁰ Wind, *op.cit.* pp. 32, 45, figs. 16-19.

⁴¹ J'ai utilisé l'édition suivante : Piero Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum, Aliarumque Gentium literis Commentarii*, Basileae 1567, 401 A.



22. Les Trois Grâces, gravure sur cuivre, reproduite dans l'ouvrage de Piero Valeriano: Hieroglyphica

élément important de la composition. Ainsi la Grâce de droite porte-t-elle un « corselet » semblable à celui de sa sœur du milieu mais de couleur différente et sa robe est retenue par un ruban verdâtre attaché au cou, ce qui la distingue de la figure de gauche. Ce menu détail mérite d'être signalé, car il constitue l'un des nombreux procédés employés par Naldini pour mettre en relief le caractère triadique des Grâces. Le modelé de leurs bras suit également un rythme ternaire, et elles sont reliées par un triple lien au niveau des genoux, de la taille et des épaules.

A Florence, nous trouvons un exemple encore mieux connu que les sources écrites antiques pour les Grâces représentées en robe transparente et aux bras pareillement articulés. Il s'agit du *Printemps* de Botticelli, l'une des représentations picturales les plus célèbres des Trois Grâces, qui ne pouvait sûrement pas échapper à l'attention d'un peintre travaillant pour les Médicis. Même Vasari, le maître de Naldini, juge important de noter dans son *Vite* en parlant du *Printemps* : « *Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera.* »⁴² Durant le siècle qui sépare les œuvres de Botticelli et de

⁴² Vasari, *op.cit.* (n. 20) 3, p. 312; Les informations de Vasari sur Botticelli proviennent en grande partie du manuscrit « Anonimo Magliabecchiano » dont l'auteur vient d'être identifié justement à Vincenzo Borghini, v. Stapleford, R., Vasari and Botticelli, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 39 (1995) pp. 397-408.

Naldini, on trouve rarement à Florence des représentations aussi fidèles à la description de Sénèque. C'est ce qui rend vraisemblable en l'occurrence la référence volontaire de Naldini à Botticelli, ainsi que l'existence de certains rapports entre le tableau de Budapest et l'entourage des Médicis. Le premier spécialiste à avoir établi des liens entre le *Printemps* et les Grâces de Budapest fut Charles Dempsey, et tout récemment c'est Veronika Mertens, pour qui la robe transparente des Grâces et le rythme ternaire de leurs bras rappellent également l'œuvre de Botticelli.⁴³

A étendre la comparaison à d'autres éléments des deux œuvres, leur parenté semble encore plus étroite. Malgré les nombreux problèmes d'interprétation que soulève le *Printemps* de Botticelli, nous pouvons tenir pour certain que les Grâces y ont des rapports directs et similaires à Vénus disposée au centre et à Mercure, qui se trouve à gauche.⁴⁴ C'est que ce dernier accompagne les Grâces déjà dans la mythologie antique, tandis que Vénus est leur maîtresse. Cupidon, l'enfant de Vénus, vise de son arc justement l'une des Grâces. Chez Naldini, où Cupidon arbore, au lieu de l'arc et des flèches, les attributs des deux divinités susmentionnées, on observe en quelque sorte le condensé de cette représentation. Le caducée n'est pas sans rapport lui non plus avec le *Printemps*, vu que le Mercure de Botticelli lève haut son caducée afin de disperser les nuages. L'origine de ce motif remonte probablement à l'*Énéide* de Virgile, qui y évoque le pouvoir miraculeux de l'attribut en question en ces termes :

« *Illa fretus agit ventos et turbida tranat/nubila...* »⁴⁵

Sur le tableau de Naldini, c'est le caducée tenu par Cupidon qui « agite le vent », comme en témoignent les mèches flottantes de la Grâce au centre. A part ces deux représentations, il en existe très peu qui mettent en relief ce pouvoir de Mercure et de son caducée.⁴⁶ Cela constitue donc un lien supplémentaire entre les *Trois Grâces avec Amour* et la *Primavera*. L'entourage de Naldini devait cependant connaître la référence littéraire, le vers cité plus haut de l'*Énéide*, qui se trouve aussi dans *Hieroglyphica*.⁴⁷ Le motif des mèches flottantes de la Grâce n'est pas lui non plus une invention de Naldini, mais il provient soit de la gravure de Dürer intitulée *Les*

⁴³ Dempsey, Ch., *The Portrayal of Love – Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, p. 34, n. 30; Mertens, *op.cit.* p. 203.

⁴⁴ V. Gombrich, *op.cit.* (n. 18) pp. 55–59; Wind, *op.cit.* p. 114 et suiv. (le rôle de Vénus), p. 121 et suiv. (le rôle de Mercure).

⁴⁵ Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, IV/245–246.

⁴⁶ Dempsey 1992, *op.cit.* pp. 38–44 et deux autres exemples: le relief de marbre d'Agostino di Duccio, Rimini, Tempio Malatestiano et l'estampe de Jacob Matham: L'arrivée de Vénus, *The Illustrated Bartsch* 4 (III), 204 (183).

⁴⁷ Piero Valeriano, *op.cit.*; sous l'article '*Mercurius*' les lignes consacrées au mot *caduceus*: 429 E–F.



23. Nicoletto da Modena : Le Jugement de Pâris, gravure sur cuivre d'après Dürer

quatre sorcières, soit de sa variante due à Nicoletto da Modena, *Le Jugement de Pâris* (fig. 23).⁴⁸

Parmi les innombrables autres références littéraires rattachées à la *Primavera*, il convient de mentionner à part la *Giostra* de Poliziano, citée entre autres par Aby Warburg :

⁴⁸ L'origine du motif peut remonter encore plus loin, jusqu'à l'une des gravures exécutée par Zoan Andrea d'après les *Quatre femmes dansant* de Mantegna (*The Illustrated Bartsch* 25 (XIII), 18 (305). Au sujet de la gravure de Dürer v. Panofsky, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press 1971⁴, p. 27, no182, fig. 97, *The Illustrated Bartsch* 10 (VII), 75 (89); sur la gravure de Nicoletto da Modena on peut lire déjà, au lieu de l'inscription énigmatique « O G H », le mot « pulchriori », ce qui change le sujet de l'œuvre, v. *The Illustrated Bartsch* 25 (XIII), 62 (289), Commentary no 2508.110, p. 245. C'est Vilmos Tátrai qui a relevé l'influence des gravures de Dürer sur Naldini: Tátrai, V., *Œuvre inconnue de Giovanbattista Naldini au Musée des Beaux-Arts*, *BullMusHongrBA* 48-49 (1977) pp. 87-104. Cet autre tableau de Naldini, *Le Calvaire*, reflète également l'influence d'autres antécédents. A mon avis, le modèle de la composition était une gravure appartenant à l'école de Raimondi. v. *The Illustrated Bartsch* 28 (XV), 7(18); Chez Naldini, la figure du Christ peut être ramenée à Vasari: Napoli, S. Giovanni a Carbonara, Cappella Seripando, v. Conti, L., *Vasari-Catalogo completo*, Florence 1989, p. 55, no 34.

« *Ma fatta Amor la sua bella vendetta, / Mossesi lieto pel negro aere a volo* »⁴⁹

A la différence du tableau de Botticelli, celui de Naldini représente effectivement l'Amour sur fond de ciel sombre. Sans oublier que notre peintre avait une prédilection marquée pour les nocturnes, il aurait pu en l'occurrence se conformer aussi bien à la description dont nous venons de parler.⁵⁰

La représentation de l'Amour avec les attributs de Mercure et de Vénus sur le tableau de Budapest a aussi une autre explication. Selon Cicéron, l'un des cupidons était l'enfant de Mercure et de Vénus.⁵¹ Cette variante mythologique, introuvable ailleurs dans la littérature antique, est ressuscitée à l'époque de la Renaissance dans les œuvres figurant l'éducation de Cupidon, dont font partie notamment la toile de Londres déjà mentionnée de Corrège et le relief de Bertoldo di Giovanni.⁵² La représentation de l'Amour avec ces deux attributs renvoie d'une part aux Grâces et d'autre part à sa propre filiation divine.

Déjà dans la littérature antique, et encore plus dans les milieux néoplatoniciens de Florence, les Trois Grâces incarnaient une sorte d'harmonie, de plénitude fondée sur l'idée de la trinité. Parmi les nombreuses possibilités d'interprétation, nous devons souligner celle qui oppose l'idéal ternaire au jugement de Pâris. Les divers mélanges de ces deux sujets antiques dans la Renaissance sont abondamment traités – de Filippino Lippi à Jacopo Zucchi – par Nancy Lodge Webbe.⁵³ Certaines compilations visuelles de l'œuvre de Naldini peuvent également dériver des représentations du Jugement de Pâris. L'un des exemples en est précisément la figure de Cupidon aux attributs insolites. C'est là que se trouve l'origine du *bambin ailé* répandant des fleurs et exhibant un caducée. Une estampe plus proche de nous, exécutée en 1589 d'après un tableau de Hans von Aachen, montre l'un des cupidons, des fleurs à la main, apparaissant juste-

⁴⁹ Aby Warburg: Sandro Botticelli's « *Geburt der Venus* » und « *Frühling* », Baden-Baden 1980, p. 51.

⁵⁰ Une fois au moins le nocturne et les faibles lueurs si caractéristiques du style de Naldini ne sont sûrement pas le fruit de sa propre imagination, mais répondent à des exigences formulées par Borghini. A propos du tableau intitulé *Judith avec la tête d'Holopherne*, ce dernier notait en effet: *Vorrei che questo quadro, dove si mostra la testa, fussi oscuro et paressi notte da dovero: scrive Plinio (eccovi la dottrina in campo), che fu molto celebrato dun' pittore un fanciullo che soffiava nel fuoco, che quello splendore gli ribatteva nella bocca et per certi muri della casa, come la vostra notte di Camaldoli et d'altri, che nel vostro libro raccontate: ditelo a Batista voi et dateli il modo*. Les deux tableaux de Vasari, mentionnés dans la lettre qui lui a été adressée, représentent tous les deux la Nativité et datent respectivement de 1538 et de 1553. V. Cecchi, A., Borghini, Vasari, Naldini e la 'Giuditta' del 1564, *Paragone* 28 (1977) No. 323, pp. 100–107. C'est là que j'ai puisé ma citation (p. 101). La référence de Borghini à *Naturalis Historia* de Plin l'Ancien mérite une attention toute particulière car, comme l'a établi Białostocki (non cité par Cecchi), le passage tiré de cette œuvre servit d'arrière-plan littéraire au genre appelé « *puer sufflans ignes* » à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. La lettre de Borghini constitue donc une contribution à la conception de Białostocki soutenant que, sinon pour la composition de Plin du moins pour les jeux de lumière spéciaux y décrits, on se reportait obligatoirement à l'époque au passage précité de l'auteur antique. V. Białostocki, J., *Puer sufflans ignes*, in *Arte in Europa - Scritti in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966.

⁵¹ Marcus Tullius Cicero, *De Natura Deorum*, Livre III. (Trad. M. van den Bouwaene), Bruxelles 1981, XXIII/60, p. 111: « ... le deuxième (Cupidon est fils) de Mercure et de la deuxième Vénus... »

⁵² Bertoldo di Giovanni: *L'éducation de Cupidon*, London Victoria and Albert Museum.

⁵³ Webbe, *op.cit.* pp. 163–173.



24. Le maître au Dé : Les Trois Grâces et Mercure, détail de l'estampe Jupiter et Ganymède d'après Raphaël

ment aux côtés de Mercure levant haut le caducée.⁵⁴ Une autre estampe fait apparaître derrière les Grâces dévêtues Mercure lui-même, émergeant des nuages (fig. 24).⁵⁵

Dans le tableau de Budapest c'est essentiellement le rôle de l'Amour qui nous incite à rechercher du côté du Jugement de Pâris les causes de l'écart par rapport à l'iconographie traditionnelle lors de la représentation des Trois Grâces. Dans cette optique, ces fréquentes accompagnatrices de Vénus symbolisent non pas l'amour profane que la déesse promet à Pâris, mais bien la plénitude néoplatonicienne. Le sujet relatif à l'erreur de Pâris et les représentations variées de celle-ci sont basés sur cette opposition. Ainsi par exemple, Mercure assiste tout naturellement au jugement de Pâris en tant que messager chargé de lui remettre la pomme d'or, mais il peut aussi jouer un rôle opposé à celui de Paris. Dans ce dernier cas, c'est généralement lui qui connaît le bon choix. L'inscription d'une des estampes de Giuilo Bonasone représentant le jugement de Pâris nous apprend que le « pâtre » troyen, l'homme, a mal choisi.⁵⁶ Cette variante aux dimensions réduites d'une gravure à sujet analogue de Raimondi ne représente que les trois déesses avec Pâris et Mercure. Le geste d'avertissement que suggère le caducée levé, non visible sur la feuille de Raimondi, attire probablement l'attention des spectateurs sur l'erreur de Pâris (fig. 25).

Un autre exemple montre l'arrière-plan moral de cette erreur, et confirme de même la fonction que nous attribuons au caducée sur l'estampe de Bonasone. Wind fait également allusion à cette feuille.⁵⁷ La représentation allégorique fort complexe de Hans

⁵⁴ V. Jacoby, J., *The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Hans von Aachen, Rotterdam 1996, pp. 116–117.

⁵⁵ Le maître au Dé : *Jupiter et Ganymède*, v. *The Illustrated Bartsch*, 29 (XV), 25 (201). Sur l'estampe déjà mentionnée de Jacob Matham (v.n. 45), Mercure et les Cupidons apparaissent également dans le ciel.

⁵⁶ Le texte intégral de l'inscription est le suivant: « *Il pastor frigio sol per un bel volto/Die'l pomo alei, che'l terzo cerchio serral'Ecco il giudizio human come spesso erral/ Che fu'l mondo sottosopra volto* », v. *The Illustrated Bartsch*, 28, (Commentary) no 2803.134.

⁵⁷ Wind, *op.cit.* p. 197, n. 23.



25. Giulio Bonasone: Le Jugement de Pâris, gravure sur cuivre

Burgkmair l'Ancien date de 1507, et elle est destinée à glorifier l'empereur Maximilien I^{er} selon un programme, élaboré, d'après le témoignage d'une des inscriptions, par Conrad Celtes. On y voit apparaître les trois déesses dans le champ inférieur du tableau avec, à leurs pieds, Pâris qui adopte pour réfléchir la pose à la Scipion. Il doit choisir entre la pomme que lui offre « DISCORDIA » et le caducée tendu par « MERCUR ». Ce dernier symbolise ici clairement la « concordia ». Plusieurs exemples attestent cependant – en premier lieu la médaille de Maria Poliziana portant l'inscription « condordia » – que les Trois Grâces peuvent aussi avoir la même signification que le caducée, à savoir l'« harmonie ».⁵⁸ Dans l'estampe de Burgkmair, la pomme d'Eris est opposée au caducée, tandis que ailleurs, l'harmonie est incarnée par les Grâces opposées aux trois déesses. C'est cette tradition qui explique à notre sens la position centrale du caducée sur le panneau de Naldini. Dans notre interprétation, le tableau de Budapest constitue un exemple moralisateur où le caducée signifie la faculté de bien choisir, et les Trois Grâces l'objet du choix judicieux.

⁵⁸ Wind, *op.cit.* pp. 72–76.

A Florence on associait volontiers de cette façon les sujets relatifs au jugement de Pâris ou de Scipion et aux Trois Grâces. Dans une de ses lettres consacrées au débat suscité par la question, Marsile Ficin écrivait à Laurent de Médicis : « *Tres esse vitas, nemo ratione vivens dubitat, contemplativam, activam, voluptuosam. Quoniam videlicet tres ad felicitatem vias homines elegerunt, sapientiam, potentiam, voluptatem.* »⁵⁹ Ce principe ternaire est souligné non seulement en lien avec le jugement de Pâris, mais aussi pour commenter le rêve de Scipion. Sur le tableau de Raphaël à la National Gallery de Londres, les trois possibilités offertes (livre–*sapientia*–Minerve, épée–*potentia*–Junon, fleur–*voluptas*–Vénus) sont les mêmes que celles proposées à Pâris. Selon l'interprétation de Wind, Scipion choisira, sans l'ombre d'un doute, les trois à la fois. Le panneau aux Trois Grâces, conservé aujourd'hui à Chantilly et qui se trouvait initialement au verso, suggère probablement l'harmonie de ces trois valeurs. Dans sa lettre citée plus haut, Ficin rend finalement hommage à Laurent de Médicis qui, à la différence de Pâris, tombé dans le malheur (« *incidit in miseriam* ») pour avoir mal choisi, ne dédaignait l'offre d'aucune des déesses et les honorait toutes.⁶⁰ Selon Wind, il n'est pas inhabituel à l'époque de la Renaissance de louer un souverain en l'opposant justement à Pâris.⁶¹ Il ressort d'un autre éloge également adressé à l'un des souverains que les Grâces peuvent aisément se substituer aux déesses. A l'occasion du mariage de Louis XII, roi de France, les compliments des Trois Grâces ont mis en relief la supériorité du prince par rapport à Pâris lorsqu'au lieu d'opter pour la volupté comme lui, il avait su élire les trois Grâces à la fois.⁶²

Concernant l'iconographie de l'œuvre de Budapest, Mertens y relève également l'influence prononcée de Ficin. Il est difficile d'étayer en revanche son interprétation philosophique relative aux gestes des Grâces, d'autant moins que la position des visages s'inspire clairement de l'*Hieroglyphica*. La troisième Grâce, incarnant selon Mertens la *pulchritudo*, s'identifie de même à l'*emanatio* des néo-platoniciens, si l'on admet que sa taille inclinée en avant exprime l'entrée en contact de la beauté et de la bonté avec l'existence d'ordre inférieur.⁶³ Une telle possibilité d'interprétation du geste est infirmée par le fait que Naldini en fait usage aussi dans d'autres contextes. Nous ne saurions admettre non plus que la deuxième Grâce représentée de dos traduirait la

⁵⁹ Wind, *op.cit.* (n. 37) p. 82 (Les trois pistes correspondent aux trois parcelles de l'âme décrites par Platon dans le Quart Livre de son *Etat*) D'autre part, Ficin écrit à propos de Pâris: *Primum igitur poetae Minervam, Secundam vero Iunonem, Tertiam denique Venerem nominaverunt. Tres olim apud Paridem de pomo aureo, id est, de palma et victoria certaverunt. Consultante videlicet Paride secum, quam e tribus potissimam ad felicitatem viam eligeret, elegit denique voluptatem, cum vero sapientiam spreverit, et potentiam, merito imprudenter felicitatem sperans, incidit in miseriam....* Ficinus, M., *Opera Omnia*, Basileae 1576, pp. 919–920.

⁶⁰ *Laurentius denique noster Apollinis oraculo doctus, nullum posthabuit superiorum. Tres enim vidit, tres quoque pro meritis adoravit.* v. Wind, *op.cit.* p. 82.

⁶¹ Wind, *loc.cit.*

⁶² A Louis XII: Bryant, L.M., *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Geneva 1986, p. 145. Deux ans plus tard, sur l'une des gravures sur bois de l'*Historiae* par A. Assaracus, où l'on voit un jugement de Pâris pareillement réinterprété, le rôle de Mercure est déjà tenu par le nouveau souverain François I^{er}. v. Gombrich, E. H., *Botticelli's Mythologies*, in *Gombrich on the Renaissance 2, Symbolic Images*, London 1993³, n. 80.

⁶³ Mertens, *op.cit.* p. 202.

réalisation de la notion de *conversio*, propre à Ficin, supposition que prouverait, selon Mertens, l'attitude de la figure en question qui se tourne de l'avant-plan plongé dans l'obscurité vers la « lumière surnaturelle » du fond.⁶⁴ L'auteur semble oublier que le devant de la scène est éclairé par un jour éblouissant qui jaillit précisément du côté du spectateur ! Toujours selon lui et aussi Webbe, le regard de la première Grâce croise celui de l'Amour. A notre avis, elle regarde plutôt sa sœur située au centre. Le choix du sujet des trois Grâces par les artistes florentins du Quattrocento tardif illustre de manière éloquente l'influence du néoplatonisme sur les objets d'art créés dans un environnement humaniste.⁶⁵ Nonobstant, il serait malaisé de déceler entre les écrits de Marsile Ficin et les représentations des Trois Grâces par les peintres du Quattrocento tardif et de la deuxième moitié du XVI^e siècle des liens aussi directs que ne le suppose Mertens dans le cas du tableau concerné de Naldini, qui ne peut être considéré comme une illustration littéraire de l'œuvre de l'humaniste. Les quelques détails puisés à des sources extrêmement hétérogènes – comme l'orientation des têtes ou la robe des Grâces – ne permettent guère d'établir avec fiabilité un quelconque parallèle entre les textes de Ficin et le panneau de Budapest.

Le dilemme moral que soulève le choix judicieux est interprété selon la philosophie néoplatonicienne dans une série d'esquisses de Naldini dont le programme fut conservé par bonheur. Les dessins dont le titre, *Giudizio sul Valore* par Alessandro Cecchi appartiennent iconographiquement à la catégorie comprenant les différentes variantes du sujet relatif à l'erreur de Pâris louant les vertus royales.⁶⁶ Du point de vue de la composition, le tableau de Budapest s'apparente à ces dessins. Ces esquisses et leur programme constituent donc le trait-d'union entre les précédents exemples à contenu moralisateur, les traditions issues de Ficin et l'œuvre de Naldini conservée à Budapest. Le programme des feuilles conservés actuellement au Louvre et à la *Biblioteca Comunale* de Sienne fut élaboré par Vincenzo Borghini qui, conformément à son habitude, consulta et sélectionna minutieusement de nombreuses sources avant de proposer la représentation adéquate.⁶⁷ La scène appelée à glorifier le grand-duc François de Médicis prenait pour point de départ le sujet du jugement de Pâris et les modes de composition traditionnels qui s'y rattachent. Dans l'esprit de Borghini, une figure assise sur le trône, peut-être Scipion faisant allusion à François de Médicis, remettrait en guise de pomme un spectre non pas à Vénus mais à Minerve. C'est la citation suivante qui pourrait servir d'explication et être mise en exergue: *et dove prima si diceva: 'sia dato alla più bella', questo avesse (per suo motto-Cecchi): 'sia dato alla più valorosa': perché tutto questo giudizio è, non sopra la bellezza (o ricchezza), ma sopra il valore.*⁶⁸ Chez Borghini, on voit apparaître également la rectification du mauvais jugement et qui se rapporte, comme chez Ficin ou Burgkmair, à la personne du souverain.

⁶⁴ Mertens, *op.cit.* p. 203.

⁶⁵ Mertens, *loc.cit.*; Webbe, *op.cit.* p. 173.

⁶⁶ Cecchi, A., 'Invenzioni per quadri' di Don Vincenzo Borghini, *Paragone* 33 (1982) pp. 89–97; Un dessin utilisé à plusieurs reprises v. Nova, *op.cit.* p. 94.

⁶⁷ Concernant la méthode de travail de Borghini voir : Scorza, R. A., Vincenzo Borghini and *Invenzione* : the Florentine Apparato of 1565, *JWCI* 44 (1981) pp. 57–75.

⁶⁸ Cecchi, *op.cit.* p. 90.

Parmi les autres détails de la description, on trouve aussi des éléments proches du tableau de Budapest. Ainsi les trois déesses devraient être représentées non pas nues mais *armate e vestite (da) guerriere*.⁶⁹ D'autre part, trois sortes de couronnes leur seraient destinées, celle de Vénus étant naturellement en roses, tenues par des *angioletti* dans le ciel.⁷⁰ Il ressort des esquisses de Naldini que l'artiste envisageait de réaliser la conception de Borghini dans un tableau à composition fort similaire de celui de Budapest (fig. 19). Les déesses des dessins de Paris portent le même type de robe que les Grâces : des espèces de voiles en tissu transparent, attachés au niveau des cuisses, laissant leurs seins à découvert. Minerve occupant le centre du recto, et montrée de dos au verso, est habillée de la même façon que la Grâce au centre de notre panneau. Le mouvement de danse en rond des figures du verso évoque également celui des Grâces. Dans cette esquisse, ce qui mérite une attention toute particulière, c'est la représentation – pour la réalisation de laquelle Borghini n'émet d'ailleurs aucune suggestion – des trois visages de déesse dans une position qu'adoptera Naldini plus tard pour les Grâces de Budapest. Junon (?) casquée y apparaît de profil, Vénus (?) de face et Minerve, tendant la main vers le sceptre, de dos.⁷¹ C'est dans cette composition de Sienne beaucoup plus populeuse, que les « *angioletti* » descendant et apportant des couronnes font leur première apparition. D'où peut-être l'idée de faire figurer l'Amour dans notre panneau.

C'est surtout l'opposition des Grâces symbolisant l'harmonie et du jugement erroné de Pâris qui pouvait influencer sur l'iconographie des *Trois Grâces avec Amour* de Budapest. Sa parenté avec l'*Invenzione* de Borghini et l'interprétation du rôle du caducée donnent à penser que, dans le cas du tableau du Musée des Beaux-Arts, la conception traditionnelle s'est enrichie de ce contenu moral. C'est ce que confirme la fonction d'apparat des représentations d'époque prenant pour sujet les Trois Grâces.⁷²

Dans quel milieu prennent tout leur sens le caducée symbolisant la décision judiciaire et les Trois Grâces incarnant la concorde – par opposition au jugement de Pâris ? Erasme de Rotterdam écrit dans son *Institutio Principis Christiani* : « *Priuate quaedam res est principum matrimonium. At huc rerum humanarum summam pene vocari cernimus, ut saepenumero nobis eueniat, quod olim Graecis ac Troianis in Helena.* »⁷³ L'en-

⁶⁹ Cecchi, *loc.cit.*

⁷⁰ Cecchi, *op.cit.* p. 91.

⁷¹ La composition ternaire du dessin et des Trois Grâces est également reprise dans le champ gauche du tableau intitulé *Présentation à l'église* (Perugia, Galleria Nazionale, v. Barocchi, *op.cit.* fig.109d.)

⁷² A l'appui de cette thèse, nous rappelons que le sujet en question fut rarement traité dans les tableaux de grande dimension du XVI^e siècle. Les exemples peu nombreux que nous pourrions citer à cet égard ont rempli une fonction généralement significative. Le tableau du Tintoret dans l'*Anticollégio* du *Palazzo Ducale* de Venise s'intègre dans un système iconographique grandiose figurant l'ambition politique de la République de Venise. Selon le témoignage des documents, l'œuvre précédemment mentionnée de Carrache était un cadeau de mariage, comme d'ailleurs la plupart des compositions représentant le bain de Vénus. Concernant le Tintoret v. Pallucchini, R. – Rossi, P., *Tintoretto – Le opere sacre e profane* 1, Milano 1982, p. 209.

⁷³ Desiderii Erasmi Roterodami, *Institutio Principis Christiani*, Opera omnia, ordo IV, tomus 1, ed. O. Herding, Amsterdam 1974, pp. 208 (295–297, LB 603).



26. Giovanni Battista Naldini: Giudizio sul Valore, dessin. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

seignement de l'histoire d'Hélène et de Pâris réside dans la dissuasion. Surtout à l'occasion de mariages dynastiques où les époux sont originaires de pays différents. Ce qu'il convient de retenir dans pareil cas c'est que, à la différence de l'exemple antique, le bon mariage doit apporter l'harmonie et la paix. On comprend donc la raison de l'apparition fréquente des Trois Grâces dans les représentations picturales des cortèges nuptiaux des souverains du XVI^e siècle, surtout à Paris et à Florence. Le cortège nuptial de Paris précédemment mentionné, et qui eut lieu en 1514, illustre également les occasions où la signification des Trois Grâces est contraire à celle liée au jugement de Pâris. Lors de ces processions à Paris, la triade faisait partie du décor provisoire ornant la fontaine de Ponceau, et cela non seulement en 1514 mais jusqu'à la fin du siècle.⁷⁴

A Florence dans la seconde moitié du siècle, le mariage était le sujet des tableaux ornant la fausse façade construite devant le *Palazzo Ricasoli*, où défilait le cortège nuptial des Médicis. A cet égard, les deux événements les plus importants et les mieux documentés étaient les noces de François I^{er} en 1565 et de Ferdinand I^{er} en 1589. Selon des sources d'époque, Naldini participa à l'exécution de tous les deux tableaux de circonstance y ayant trait.⁷⁵

Le programme détaillé de la cérémonie de mariage de François I^{er} de Médicis avec Jeanne de Habsbourg fut élaboré par Vincenzo Borghini. On sait des sources qu'avant de définir la thématique des décors, ce dernier avait étudié entre autres le déroulement des processions françaises.⁷⁶ Le cycle dédié à Hyménée, déesse antique du mariage, exposé devant le *Palazzo Ricasoli*, contenait cinq panneaux. La place d'honneur au centre y était réservée aux Trois Grâces, exécutées probablement par Bronzino.

Après la mort de Borghini, son programme s'imposait à Niccolo Gaddi lors de l'organisation du cortège nuptial de Ferdinand I^{er} de Médicis et de Christine de Lorraine en 1589.⁷⁷ D'après les descriptions détaillées et les estampes consacrées aux arcs de triomphes dressés le long de l'itinéraire, nous connaissons avec suffisamment de précision les sujets des représentations et les lieux d'apparition des décors provisoires. Le *Palazzo Ricasoli* servait là

⁷⁴ Bryant, *op.cit.* pp. 144–149.

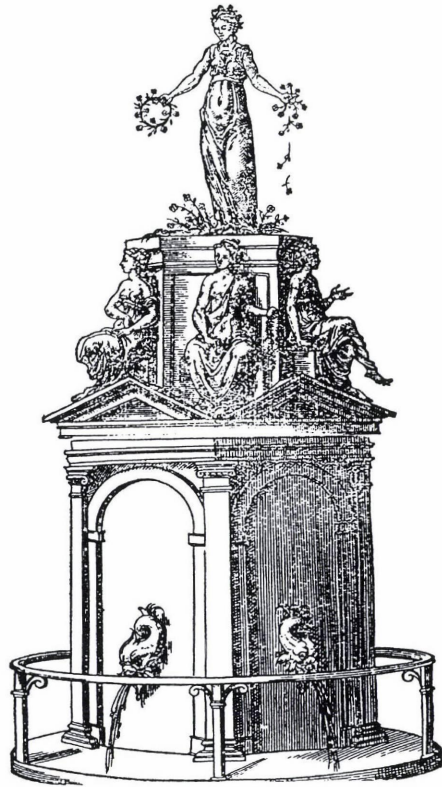
⁷⁵ Dans son compte rendu de l'événement de 1565 Cini, G., écrit: *Descrizione dell' Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici: Batista Naldini giovane nella pittura eccellente, il quale fece i due quadri piccioli del sacrificio de' Romani, e quello degli Auguri, e 'l grande nel mezzo di quelli di verso S. Giovanni all' arco della Religione, dove i putti venivano da Roma in Toscana per imparare...*, v. Vasari (ed. Milanese), 8, p. 619, Barocchi, *op.cit.* p. 286; sur les *apparati* voir en détail: sous la direction de Gaeta Bertela, G. – Petrioli Tofani, A., *Feste e apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Firenze 1969. Une lettre adressée par Borghini à Vasari nous apprend que, dans le cadre de l'*apparato*, on exposait des panneaux: *Noi habbiamo messe tutte le Virtù, gli Dei, le Gratie, le Felicità a tavola...*, v. Scorza, *op.cit.* p. 59; v. encore Pillsbury, E., *The Temporary Facade on the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari and Bronzino, National Gallery of Art Report and Studies in the History of Art*, 1969 (paru en 1970 à Washington), pp. 75–83. Dessin de Bronzino: « Les Trois Grâces, Junon, Vénus, Amour et d'autres préparent le lit nuptial », Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, no d'inv.: 953, v. Pillsbury, *op.cit.* n. 8, les dimensions des panneaux projetés figurent sur une esquisse de Borghini (Pillsbury, *op.cit.*, fig.3, n. 6: Firenze, *Biblioteca Nazionale Centrale*), dans la partie inférieure on prévoyait des tableaux 8,5 x 6,5 de format *braccia*, beaucoup plus grands donc que celui de Budapest.

⁷⁶ Scorza, 1981, *op.cit.* p. 68, n. 86.

⁷⁷ V. Bertela-Tofani, *op.cit.* pp. 67–75; Strong, R., *Art and Power – Renaissance Festivals 1450–1650*, Los Angeles 1984, pp. 126–133.

aussi à la glorification des noces des Médicis avec cette différence qu'au lieu d'Hyménée et d'autres personnages allégoriques on y voyait représentés des mariages dynastiques, ayant eu lieu plus tôt, ainsi que l'arrivée de Christine de Lorraine en Italie. Au centre se dressait la figure de Catherine de Médicis, grand'mère de Christine, entourée d'autres ancêtres du grand-duc.⁷⁸

A propos du culte voué à Catherine de Médicis, il convient de souligner qu'elle figurait généralement au centre des représentations de ce type. Ainsi la présence de sa statue au sommet de la fontaine de Ponceau lors de la procession nuptiale d'Elisabeth de Habsbourg en 1571 à Paris se justifie par le fait qu'elle était la mère du fiancé, Charles IX. Sous la figure de la reine mère, on aperçoit précisément les Trois Grâces (fig. 27).⁷⁹ Celles-ci n'apparaissent cependant pas parmi les décors montés en 1589 devant le *Palazzo Ricasoli*.⁸⁰ Le fait est d'autant plus curieux que, selon le témoignage des sources, la quasi-totalité des entrées nuptiales des grands-ducs de Florence et des dynasties françaises en faisaient étalage.⁸¹ D'habitude, l'iconographie de l'apparat leur accorde une place centrale en tant que symbole des ancêtres communs et de



27. La fontaine de Ponceau à Paris, en 1571, gravure sur cuivre

la réunion des deux dynasties concernées. Il n'est peut-être pas hardi donc de supposer en l'occurrence que les *Trois Grâces avec Amour* sont étroitement associées aux grandioses festivités de mariage des Médicis. Les attributs de Mercure et de Vénus entre les mains de

⁷⁸ La suite d'estampes consacrées à la cérémonie sont publiées par Daddi Giovanozzi, V., *Di alcune incisioni dell'Apparato per le Nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena*, *Rivista d'Arte* 22 (1940) pp. 85–100.

⁷⁹ Bryant, *op.cit.* pp. 147–149, fig.24.

⁸⁰ Description détaillée de la cérémonie de mariage du 30 avril 1589 avec les pièces du décor: Gualterotti, R., *Descrizione del Regale apparato per le Nozze Della Serenissima Madame Cristina da Lorena...*, Firenze 1589. Comme je n'ai pas pu consulter le texte original, je m'en suis référé à l'énumération de Bertela-Tofani, pp. 69–70; Sur les tableaux conservés du décor dressé devant le Palazzo Ricasoli v. les photos de Philippe, M., *Portrait éphémère et théâtre mémoire dans les Entrées florentines (1565–1589)*, in *Il ritratto e la memoria – Materiali* 2, Roma 1993, pp. 285–333. Nous ne saurions oublier le fait qu'en 1589 Naldini, en proie à sa maladie, n'avait pu terminer toutes les peintures commandées et destinées au Palazzo Ricasoli; pour la dernière il avait fait appel à l'aide de son élève.

⁸¹ Durant la deuxième moitié du siècle, il y avait encore une entrée nuptiale à Florence à l'occasion du deuxième mariage de François I^{er} de Médicis. De cet événement de 1579 c'est également Gualterotti qui rendit

l'Amour étayent l'hypothèse d'un autre point de vue. Lors de son interprétation de la *Primavera*, Dempsey attire l'attention sur le fait que la disposition des Grâces entre les deux divinités a des raisons non seulement compositionnelles mais servent également de trait d'union. Dans le calendrier romain, Vénus règne en avril et Mercure en mai. Dempsey démontre également que, malgré l'affaiblissement de cette signification après la réforme de César, plusieurs exemples de l'époque de la Renaissance témoignent de la survivance de Mercure parmi les divinités du printemps. Il est particulièrement intéressant de noter que l'une des représentations de ce type est consacrée aux fêtes de Fontainebleau, organisées en l'honneur de Catherine de Médicis. L'*Hiver* d'Antoine Caron, faisant partie d'une série de trois œuvres personnifiant les saisons, montre Mercure en train d'annoncer la fin de l'hiver et l'arrivée du printemps.⁸³ De telles références astrologiques, ou du moins allusions aux mois à l'aide de divinités antiques ou de leurs attributs constituent un phénomène suffisamment répandu pour que l'on puisse le négliger dans le cas d'un tableau où les attributs jouent un rôle encore plus important que de coutume. Une telle interprétation expliquerait pourquoi lors de l'élaboration du programme du panneau de Budapest – au cas où il y en a eu un – la version très rare se conformant à la description de Sénèque et utilisée également pour la *Primavera* fut reprise. L'entrée de 1589 eut lieu justement le dernier jour d'avril, et les festivités consécutives, dont les représentations des *Intermezzi*, se déroulaient au mois de mai pendant environ deux semaines. Un tableau réunissant les attributs des divinités dominantes de ces mois s'insère donc parfaitement dans l'iconographie de l'*apparato*. À notre avis, la peinture de Budapest annonce – à l'occasion du mariage du souverain – l'approche d'un Printemps nouveau qui apportera la victoire de l'Harmonie. Et la forme, apte à l'exprimer fut trouvé par Naldini dans une imitation des œuvres de Raphaël.

DÁNIEL PÓCS

Traduit par Judit Chehadé

compte dans sa description intitulée *Feste nelle Nozze Del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Cappello* (Firenze, Guinti, 1579). Les Trois Grâces y apparaissaient également, v. pp. 27–28 (Vaghezze sopra Pratolino... – Vaghezza Prima – Carro di Venere): *Sovra le belle sponde / Del famoso Mugnone, e lieti, e fidi, e riposati nidi / Han le Gratie...*, pp. 40–42: *dopo i Tritoni vennero le Gratie, e dietro alle Gratie tre Ninfe, quasi ombre delle Gratie...*, *Venere dato all'una delle tre Gratie il suo dorato scettro le commise, che con esso un cavernoso monte percotesse, che sotto il palco de' Giudici era lavorato...* On connaît également un exemple antérieur relatif aux noces de Lucrezia Borgia et d'Alfonso d'Este célébrées en 1502 à Rome. Dans la lettre de Bernardo Prosperi à Alfonso d'Este (le 1^{er} janvier 1502, Rome) on peut lire: *li altri penoltini (carri) pur con simile ostensione; in li tri ultini Cesare a cavallo sopra uno e con li altri dui carri apresso, cioè e latere, con le gratie, e dopo essi carri seguivano...*, v. Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento – Roma 1450–1550*, Roma 1983, p. 292.

⁸² Dempsey, *op. cit.* 1971. p. 330.

⁸³ Dempsey, *op. cit.* 1992, p. 40, n. 50; Scorsa, *op. cit.* p. 65; Mandel, C., *Perseus and the Medici, Storia dell'Arte* 87 (1996) pp. 175–178; une nouvelle monographie sur l'*apparato* du mariage de 1589, sur l'entrée nuptiale et les *intermezzi* ne s'étend pas sur les ressemblances et les différences de celui-ci avec les triomphes précédents, ni les questions concernant les Trois Grâces : Saslow, J. M., *Florentine Festival as Theatrum Mundi – The Medici Wedding of 1589*, New Haven and London 1996, pp. 141–144, 190–191.

GIOVANNI BATTISTA NALDINI: HÁROM GRÁCIA ÁMORRAL

EGY FIRENZEI MANIERISTA, BOTTICELLI, RAFFAELLO
ÉS BORGHINI NYOMÁBAN

Giovanni Battista Naldini firenzei festő nagyméretű táblaképe a Szépművészeti Múzeum itáliai későmanierista gyűjteményének egyik kiemelkedő darabja (8. kép).¹ A festmény az Esterházy-gyűjteményből került jelenlegi helyére. Legelső említése is még a főúri gyűjtemény 1812-es leltárában olvasható, korábbi sorsáról semmit nem tudunk. A képet ekkortól hagyományosan Vasari művének tartották, és először 1931-ben Heinrich Voss tulajdonította Naldininek. Ezt az attribúciót csak a múzeum katalógusának 1954-es első magyar kiadása óta fogadják el általánosan. Pigler Andor itt Roberto Longhi szóbeli közlésén alapuló attribúcióját közli.² A Naldinival foglalkozó szakirodalomban feltűnően keveset olvashatunk a Három Gráciát ábrázoló festményről. Paola Barocchi, a Naldini munkásságát mindeddig legrészletesebben tárgyaló tanulmányban egy félmondatot szentelt a képnek, kiemelve Vasari hatását.³ Az arezzói mesterre utal a kép színvilága, de a test formáinak sfumatos modellálásában felismerhetők azok a sartói tanulságok is, amelyek már a hatvanas évektől átítják Naldini festészetét.

Nancy Lodge Webbe a Három Grácia ábrázolások reneszánsz ikonográfiájáról szóló doktori értekezésében elfogadja az attribúciót,⁴ míg Veronika Mertens hasonló témájú könyvében visszatér Vasari szerzőségéhez. Ez, az utóbbi fél évszázad szerzőinek egyöntetű véleményét vitató álláspont talán azzal magyarázható, hogy Mertens a budapesti képet Vasari művészetelméletének tükrében vizsgálja.⁵ Naldini szerzőségét azonban semmilyen stíluskritikai érv nem cáfolja, s az attribúció a mű ikonográfiai értelmezéséhez is támpontot ad.

* A tanulmány kéziratához fűzött kritikai észrevételeivel pótolhatatlan segítségemre volt Dr. Tátrai Vilmos, akinek ezúton mondok köszönetet. Szintén hálás vagyok Dr. Zentai Lorándnak, aki számos könyvre és tanulmányra felhívta figyelmemet, és a grafikai anyagban sok hasznos tanáccsal látott el.

¹ Battista Naldinira vonatkozóan a legújabb irodalmat lásd: *La Pittura in Italia – Il Cinquecento* 2, Milano 1987, 779–780.

² Heinrich Voss attribúciójához ld. Thieme-Becker Lexikon, 1931, XXV, 336; Pigler A., *A Régi Képtár katalógusa*, Budapest 1954, 383, ltsz.: 173, 205 x 144 cm; uő., *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, 476; Tátrai, V. ed., *Summary Catalogue, Old Masters' Gallery*, Budapest 1991, 82.

³ Barocchi, P., *Itinerario di Giovambattista Naldini*, *Arte Antica e Moderna* 29 (1965) 265, 209. j.

⁴ Lodge Webbe, N., *The Three Graces in Renaissance Art*, Boston University, University Microfilms International 1989, 173.

⁵ Mertens, V., *Die drei Grazien – Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, 201–204. A szerző saját bevallása szerint nem kívánt attribúciós problémákkal foglalkozni, de inkább Vasari szerzőségét fogadja el, mint Naldiniét.

A festmény címe a szakirodalomban mindig *A Három Grácia* volt, pedig a pontosabb meghatározás az lehetne: *A Három Grácia Ámorral*. A sötét, néhol szinte egyenmű háttérben hegyek sejlenek föl, de az ég alján hajnali fény dereng. Balról beeső erős fény világítja meg a rózsaszínes árnyalatokkal megfestett Gráciákat. A fölöttük lebegő gyermek Ámor jobb kezében caduceust tart, bal kezéből pedig virágot szór.

Noha stílusát tekintve a budapesti kép elhelyezhető Naldini életművében, témája és reprezentatív szerepet sejtető mérete folytán kiemelkedő hely illeti meg a festő oeuvrejében. Naldinitól ugyanis elsősorban vallásos tárgyú képeket ismerünk, nagyméretű oltárképeket és kisebb, részben magánajtatosságra szolgáló műveket. Mitológiai és allegorikus festményeinek száma ezekhez képest kevés. Francesco de' Medici Studiólójába két képet festett, az *Öt álom allegóriája* és az *Ámbragyűjtés* címűt. Vercelliben található még két kisméretű, rézlapra festett műve: az *Apolló a Műsákkal* valamint a *Diana és Akteon*, amelyeket sokáig Francesco Morandininak (il Poppi) tulajdonítottak.⁶ Viktor Lazarev publikált egy festményt a moszkvai Gabricsevszkij-gyűjteményből, amelynek a témáját *Giardino d'Amore*-ként határozta meg.⁷ Naldini mitológiai tárgyú képeit az is összekapcsolja, hogy bennük olyan formulák ismétlődnek, amelyekkel a festő más művein csak igen ritkán találkozunk.

Kérdéseink három szorosan összefüggő témakörre irányulnak: hol találjuk meg e formulák forrásait, mi az ábrázolás ikonográfiája és mi lehetett a kép rendeltetése.

*

Formulák ismétlődése nemcsak Naldini képein figyelhető meg, hanem a későmanierista festőnemzedék más művein is. A nagymesterek utánzása, a legmegfelelőbbnek ítélt részletek összerakása annyira általános a korban, hogy ez éppen Naldini budapesti festményén önmagában nem indokolja a képi források megkeresését. A formulák felhasználásának különböző módjai azonban máig nem teljesen tisztázott kérdéseket vetnek föl. Legutóbb például Alessandro Nova mutatta be, hogy Francesco Salviati saját formuláinak ismétlődése egyszerre felelt meg a gyors kivitelezés igényeinek, a megfelelő kompozíció kialakításának és a Vasari *Vitéjében* tükröződő esztétikai normának.⁸ Naldini budapesti képén elsősorban nem az önisméltetés kérdése érdemel figyelmet, hanem a kiválasztott előképek, illetve az a tény, hogy az előképek lényegében egy mestertől származnak. A *Három Grácia* formuláiban Raffaello műveinek részletei térnek vissza. Naldini esetében ez szokatlan, mivel ismereteim szerint az urbinói mester hatását a festményein még senki nem mutatta ki.

A forrásokban nem találunk utalást arra, hogy Naldini másolta az urbinói mestert. Az egyetlen beszámoló, amely a festő előképeivel is foglalkozik, csak az antik művek és Michelangelo szobrainak tanulmányozását említi.⁹ Noha festményein még nem,

⁶ Viale, V., *Civico Museo Francesco Borgogna, Vercelli, Catalogo, I dipinti*, Vercelli 1969, 80, ltsz.: 125, 130–131. k., még a Morandini attribúcióval; Naldininek tulajdonítja Barocchi, *i.m.* 265.

⁷ Lasareff (Lazarev), V., *Appunti sul Manierismo e tre nuovi quadri di Battista Naldini*, in *Arte in Europa – Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, 584, 379. k.

⁸ Nova, A., Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice, *Master Drawings* 30 (1992) 83–108.

⁹ Baldinucci, F., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* 4, Firenze 1702, 180.

Naldini rajzainak kapcsolatát Raffaello műveivel már az újabb szakirodalom megállapította. Oskar Fischel volt az első, aki Naldini egyik vázlatfüzetének néhány lapjáról kimutatta, hogy azok Raffaello két falikárpitjának, a *Krisztus Péterre bízva az egyház kulcsait* és *A béna meggyógyítása (Péter és János a templom kapujánál)* szegélydiszerről készített másolatok.¹⁰ Egy másik lapon valószínűleg a vatikáni Loggiák egyik freskójának, a *Jákob álmának* egy részlete látható. Ez a vázlatfüzet azokat a rajzokat – köztük ókori művek utáni vázlatokat – tartalmazza, amelyeket Naldini dokumentumokból is jól nyomon követhető, 1560 körüli első római útja során készített. Ekkor, közvetlenül első mestere, Pontormo halála után, még mint festőnövendék utazott a Városba. Vincenzo Borghininak, az Ospedale degli Innocenti előjárójának Vasarihoz intézett leveléből kiderül, hogy az ifjú festő mentora mindent elkövetett, hogy az arezzói közbenjárására Rómában „tegyenek meg számára minden szívességet, amire egy fiatal tehetségnek szüksége van.”¹¹ Barocchi véleménye szerint Vasari egyik, akkor Rómában dolgozó tanítványa, Marco da Faenza be is vezette Naldinit a Vatikánba és a Raffaello-kárpitok tanulmányozásába.¹² A vázlatrajzokon szereplő Raffaello-motívumokat azonban a mester egyetlen festményén sem látjuk viszont.

De Naldini kétszer járt Rómában. Másodszor, mintegy húsz évvel később, 1580-körül már mint szülővárosában elismert festő érkezett ide.¹³ Számunkra azért fontos ez a második út, mert nagyjából arra az időszakra esik, amikor Raffaello tisztelete szélesebb körben is megújul. Ez a feléledő érdeklődés az évtized második felében, V. Sixtus pápasága idején ér csúcspontjára. Jó példái ennek a törekvésnek többek között a Santa Susanna-templom freskói Baldassare Crocétól és Cesare Nebbiától.¹⁴ Szinte ugyanekkor a Carracciak is Raffaellóhoz nyúlnak vissza, mégha egészen másképp is, mint a későmanierista mesterek. Véleményünk szerint azok a Raffaellótól származó motívumok, amelyek a Három Grácián felismerhetőek, már a második út emlékeit őrzik. A Három Grácia előképei között különösen jelentős helyet foglal el a Villa Farnesina freskósorozata. Naldini egyik római veduta-rajza (London, Courtauld Institute Galleries [Witt Collection] Inv. D 1952. R. W. 4642), amely az épületet ábrázolja a Tevere túlpártjáról, bizonyítja, hogy nemcsak járt a közelében, de fontosnak is tartotta. A budapesti kép alapján megbizonyosodhatunk arról, hogy Naldini nemcsak kívülről ismerte a Farnesinát, hanem be is lépett a kapuján. Az érett reneszánsz festészet kiemelkedő freskóegyüttesének több eleme visszatér a Szépművészeti Múzeum festményén. Naldini – figyelmen kívül hagyva Piombo, Sodoma és Peruzzi műveit – csak a Raffaellótól vagy műhelyétől származó freskókról vett át motívumokat, a *Galatea diadaláról* és a

¹⁰ Raffaello szerepéről Naldini életművében ld. Barocchi, *i.h.* 247, 260; Naldini Raffaellóról készült vázlateit közli: Byam Shaw, J., *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1976, 84, 84, 195. sz. (127. k.), 206–207. sz., valamint megjegyzés a 205. sz.-hoz.

¹¹ *gli fussino fatti tutti e' favori che a un giovane virtuoso si convengono*, ld. Barocchi, *i. m.* 247.

¹² Barocchi, *i.m.* 246–7. A szerző szerint ekkor Naldini elsősorban nem Raffaello stílusát követi: *Il neofita si aggiorna non sulle grandi composizioni dell' ormai lontano Raffaello, ma piuttosto sul gusto e la cultura dei suoi discendenti e successori, e sui pezzi antichi che essi hanno studiato*. Vincenzo Borghiniról legújabbán ld.: Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon* 13, München – Leipzig 1986, 42.

¹³ Barocchi, *i.m.* 260–262; Freedberg, S. J., *Painting in Italy 1500–1600*, New Haven and London 1993, 613.

¹⁴ D' Amico, F., *Appunti sulla fortuna di Raffaello nel tardo manierismo romano*, in *Oltre Raffaello*, szerk. Cassanelli, L. – Rossi, S., Roma 1984, 237–241.

Psyche-loggia jeleneteiről.¹⁵ Az átvételek sorában Ámor alakja a leginkább felismerhető. Ez a szárnyas gyermek kis változtatásokkal és oldalfordítással a *Galatea diadalának* középső cupidóját imitálja (9–10. kép). Jellemző Naldini stílusára, hogy a római freskó még könnyed, játékos alakját itt szűkebb térbe szorítva nehézkessé teszi.

Nehézebb megtalálni a Gráciák pontos előképeit. A modoros beállítású alakok ugyanis magukon viselik a manierizmus minden olyan jellegzetességét, amelyeket más korabeli festményekről és szobrokról már jól ismerünk. Hasonló mozdulatokkal találkozunk itt, mint a Palazzo Vecchio Studiólójának szobrain, vagy mint Jacopo Caraglio népszerű, az antik isteneket bemutató metszetsorozatának egyes darabjain.¹⁶ Ezzel együtt is megfigyelhető néhány olyan formula, amely közvetlenül kapcsolódik Raffaello műveihez.

A középső Grácia felsőtestének és ellentétes irányba forduló, hátulról látható fejének az előképét Raffaello *Bolsenai miséjének* az előterében találjuk meg (11–12. kép). Raffaello maga is többször használta a motívumot a Stanzákban, így a *Heliodorus kiűzetésének* a jelenetén is.¹⁷ A formulát valószínűleg Michelangelótól vette át, a Sixtus-kápolna egyik csegelyéről, Judit alakjáról. Naldini a budapesti képen elsősorban a *Bolsenai mise* nőalakját használta föl, de a Grácia telt nyakformája arra utal, hogy Michelangelo freskóját is tanulmányozta.

A Grácia Raffaello-motívuma nem csak a budapesti képen tűnik föl, hanem Naldininek legalább két másik festményén is. Elsősorban a firenzei San Marco-templom Salvati kápolnájának Máté elhivatását ábrázoló oltárképe érdemel említést, mert ennek előterében, balra az ülő nőalak még a Gráciánál is hűebben tükrözi a raffaellói előkép hatását (13. kép). A Vercelliben őrzött *Apollo a Műzsákkal*, amelyen az előtérben térdelő nőalak ismétli a motívumot, valamint a firenzei oltárkép nemcsak a második Gráciához hasonló részletükkel állnak közel a budapesti képhez. Ugyanis mindhárom festményen megfigyelhető, hogy a háttal bemutatott nőalakok mellett ott van egy ellentétes irányba, a nézővel szembe forduló másik figura is, így alkotva kettős csoportkompozíciót. A budapesti képen a középső és a harmadik Grácia valósítja ezt meg.

A bal oldali Grácia (14. kép) az előbbihez hasonlóan egyaránt egyesít michelangeli és raffaellói elemeket. A *Lázadó rabszolgát*, a „figura serpentinata” egyik alappéldáját idézik a nőalak hátrahúzott karjai, enyhén előre hajló felsőteste és görcsösen elfordított feje (15. kép). Raffaello szerepe az alak kialakításánál egy pontosabban meghatározható részletben ismerhető fel. A Grácia színpadias, fájdalmas kifejezésű profiljához ugyanis az urbinói mester adta a mintát (16. kép). Itt azonban nehezebb eldöntünk, hogy pontosan mely Raffaello-mű lehetett a modell, mert Naldini inkább egy

¹⁵ Raffaello Borghini *Riposo* című művében említi Naldini egyik, Galateát, Acist és Polifemust ábrázoló nagyméretű vászontképét, amely Párizsban volt, ld. Barocchi, *i.m.* 287. Más alkalmakkor Naldini átvett részleteket Piombo-művekről, mint például a *Krisztus sírbátétele* freskóhoz készült bozzettón (Firenze, S. Simone) is. Mária alakjához a viterbói *Pietà*-oltárkép (Viterbo, Museo Civico), Mária Magdolnáéhoz pedig a *Lázár feltámasztása* kép (London, National Gallery) jobb alsó sarkában látható férfialak volt az előkép. Naldini bozzettójához ld. Barocchi, *i.m.* 252–253. Viatte, F., Two Studies by Naldini for the „Deposition” in S. Simone, Florence, *Master Drawings* 5 (1967) 384–386.

¹⁶ *The Illustrated Bartsch*, 28 (XV), 24–43.

¹⁷ A motívum másik előfordulása Giulio Romanónál, Raffaello *Csodálatos halfogás* kartonjához készített tanulmányrajzain, ld. Oberhuber, K., *Raphaels Zeichnungen* 9, Berlin 1972, 438. sz., 124–125., illetve 121. k.

ideál-típust vett alapul, mint egy konkrét példát. Legutóbb Ernst Gombrich foglalkozott a reneszánsz nagymesterek ideális arctípusairól szóló tanulmányában azokkal a „szép arcokkal”, amelyeknek a hagyományába Naldini Gráciája is tartozik. Szerinte a diadalmas Galatea a londoni National Gallery-ben található *Alexandriai Szent Katalin* táblakép arctípusát követi.¹⁸ Naldini Gráciája pedig véleményünk szerint éppen a *Szent Katalin*hoz készített kartonhoz áll a legközelebb (18. kép). Az eddigiek mellett más raffaellói példákat is felhasználhatott Naldini. Ezek az előképek mind a Gombrich által meghatározott ideáltípusba sorolhatók. Ide tartozik elsősorban egy tanulmányrajz a Stanza della Segnatura *Parnasszusának* ülő, valószínűleg Terpsichore múzsát ábrázoló alakjához (17. kép). Noha az arc profilja nem egészen azonos a Gráciáéval, a fájdalmas arckifejezés és a fölfelé fordított tekintet hasonlít a Gráciára.¹⁹

Nem tudhatjuk tehát, hogy a felsorolt példák közül melyiket milyen mértékben használta fel Naldini, de az bizonyosnak tűnik, hogy a manierista festő szándékosan kereste e fájdalmas típus forrásait Raffaellónál, és nem Sarto, Bronzino vagy Vasari festményein. Az imitációnak ez a fajtája egyben arra a jellemző különbségre is felhívja a figyelmet, amely az érett reneszánsz nagymesterei és a későmanierista festők gyakorlatára között megfigyelhető.

Vasari szerint a *bella maniera* alapja a legszebbnek ítélt részletek kiválasztása utáni imitáció, tehát több forrásból vett formulák alkalmazása.²⁰ Ugyanezt a módszert a „maniera”-ról ellentétesen gondolkodó Lodovico Dolce éppen Raffaellóra hivatkozva kritizálja, amikor *Discorso* című művében a következőket adja Pietro Aretino szájába: „Ezenkívül újra csak azt mondom Önnek, hogy (Raffaello) valamennyi művén oly csodálatos változatosságot alkalmazott, hogy nincs olyan figura, amely akár a kifejezésben, akár a mozdulatban hasonlítana a másikra. Eképpen az árnyéka sem jelenik meg benne annak, amit a festők ma rosszallóan modorosságnak (maniera), azaz rossz gyakorlatnak neveznek, s amelyben majdnem mindig hasonló figurák és arcok láthatók.”²¹ Ezzel az ideológiai jellegű támadással szemben az olyan festők, mint Naldini, nyilván pontosan tudták, hogy még Raffaellónál is előfordulnak hasonló arcok és mozdulatok. Raffaello azonban, ahogy erre Gombrich felhívja a figyelmet, még akkor is a belső idea követéséről ír egyik levelében a Galatea gyönyörű arcával kapcsolatban, amikor, mint láttuk, már korábban is festett ahhoz hasonló arcokat.²² A valódi különbség az, hogy ami Raffaello számára az invencióból eredő, állandóan variálható ideál volt, az Naldininál (is) a munkamódszer alapját képező, a jóváhagyott esztétikai kánonhoz igazodó ref-

¹⁸ Gombrich, E. H., *Ideal and Type in Italian Renaissance Painting in New Light on Old Masters, Gombrich on the Renaissance 4*, London 1993, 89–124.

¹⁹ Raffaello patetikus női arcai közül Naldini ismerhette a *Sírbátételnek* (Pala Baglioni, ma Roma, Galleria Borghese) Mária Magdolnáját is.

²⁰ *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi 4*, Firenze 1906, 8. (Proemio alla parte terza).

²¹ Lodovico Dolce: *Párbeszéd a festészetről*, in *Emlék márványból vagy homokkőből – Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, vál., ford. Marosi Ernő, Budapest 1976, 167.; az eredeti szöveget ld. *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino...*, szerk. Barocchi, P., *Trattati d'arte del Cinquecento, – fra Manierismo e Controriforma 1*, Bari 1960, 196.: *senzaché io vi ritorno a dire che in tutte le sue opere egli uso una varietà tanto mirabile, che non è figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in ciò non appare ombra di quello che da' pittori oggi in mala parte e chiamata maniera, cioè cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili.*

²² Gombrich, i. h. (18. j.)

lexszé vált.²³ A Raffaello saját levelében idálisnak nevezett arcot, Galatea elragadtató tekintetét azonban nemcsak Naldini használta föl. Éppen ezen az arcon illusztrálta egy évszázaddal később Charles Le Brun az elragadtatott lány („Le Ravissement”) típusát.²⁴

A harmadik, jobb oldali Grácia (20. kép) alakjának képi forrásait keresve szembe-sülünk leginkább a későmanierista gyakorlattal. Ez esetben valóban ki lehet mutatni Vasari útmutatásainak hatását, mert benne az előképek részletei, karok, lábak, fej stb. mintegy *puzzle*-szerűen kerültek össze egy új, ideálisan szép alak megalkotásakor. Raffaello rajzai közül a Grácia beállításához (ez a típus a második Gráciáéval ellentétben már korábban, a *Studiolóba* festett álmallegória háttérében feltűnik) egy Vénuszt ábrázoló rajz szolgálhatott előképkül (21. kép). Marcantonio Raimondinak erről készült metszete jól ismert volt a század második felében.²⁵ A kecsesen előredőlő, bal karját keresztbe helyező Vénusznak mindenképpen szerepe volt a Grácia kompozíciójának kialakításában, noha a részletek nem pontosan azonosak. Formák ilyen lassú átalakulása, a John Shearman által *slow fuse*-nak nevezett jelenség legalább annyira jellemzője a tágran értelmezett reneszánsz művészetnek, mint a szigorú imitáció.²⁶

A Grácia és előképe esetében ez a forma-átalakulás még kiegészíthető Leonardo híres, azóta elveszett, de sok másolatból ismert *Lédájának* alakjával. Raffaello itt említett rajzát Wilde János állította Leonardo *Lédája* mellé, feltételezve, hogy ez utóbbi lehetett Raffaello előképe.²⁷ Ha Naldininél a Grácia alakjában valami a *Lédára* emlékeztet, az véleményünk szerint inkább csak közvetett, a raffaellói rajz hagyományán átszűrődő hatás. Veronika Mertens feltevését is így érthetjük meg. Szerinte ugyanis a harmadik Grácia előképe Correggio londoni *Ámor neveltetése* című képének Vénusza lehetett. Ez a nőalak viszont – ahogy erre többek között Shearman is felhívja a figyelmet²⁸ –, éppen az elveszett leonardói mű imitációja. A londoni kép Vénusza és a budapesti Grácia közötti hasonlóság mindössze a közös „archetípusnak” a következménye.²⁹

A részletek kidolgozásához, mint az első Gráciánál is, Naldini más előképet keresett. Szintén Raffaellóra, illetve műhelyére vezethető vissza a Grácia bal karjának és

²³ Az érett reneszánsz és a manierizmus gyakorlata közötti különbséghez ld. Freedberg, S., *Observations on the Painting of the Maniera*, *The Art Bulletin* 47 (1965) 188.

²⁴ Ld. Gombrich, E. H., *Művészet és illúzió*, Budapest 1972, 315, 283. ábra.

²⁵ *Raphael Invenit – Stampe da Raffaello nelle collezioni dell' Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

²⁶ Shearman, J., *Only Connect. . . Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, 227–261.

²⁷ Wilde, J., *Venetian Painting from Bellini to Titian*, Oxford 1974, 123; Correggio képe valószínűleg a Gonzagák számára készült, Mantovába. Legkorábbi biztos említése a Gonzaga-leltárban, 1627-ben. Metszet csak 1667-ben készült róla, Arnold de Jodétól, ld. Gould, C., *The Paintings of Correggio*, London 1976, 215.

²⁸ Shearman, i.m. 246–250.

²⁹ Mertens Naldini táblaképére utalva hivatkozik Annibale Carracci egyik festményére, az 1590–95 körül készült washingtoni Három Gráciára (*Vénusz a fürdőben a Gráciákkal*). Ezen a témájában és datálásában a miénkhez oly közeli festményen a bal oldali Grácia valóban Correggio Vénuszára vezethető vissza, de anélkül, hogy bármilyen közvetlen kapcsolatot kellene feltételeznünk a budapesti képpel. De Grazia, D. – Garberson, E., *Washington, The National Gallery of Art, Italian Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford – New York 1996, ltsz.: 1961.9.9(1366); Mertens, i.m. 202. 91. j.; coord. by Armadori, M., et al. *The Age of Correggio and the Carracci – Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Exhib. Cat, Washington – New York – Bologna 1986, 281–2.

előrelépő lábának a rajza is. Ezek a részletek is egy Vénusz-alakról származnak, a Villa Farnesina Psyche-loggiájának arról a jelenetéről, ahol az egyik boltívben a szépség istennője Juno és Ceres társaságában jelenik meg (19. kép). A freskót és a fennmaradt előkészítő rajzot összevetve valószínűnek tűnik, hogy Naldini a kész művet másolta. Erre utalnak az olyan apró részletek, mint a freskón és a táblaképen hasonló módon megoldott sfumato és a behajlított könyök gödröcskéjében jelentkező árnyék-folt. A Villa Farnesina freskóival, illetve azok ismeretével kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy a legkorábbi metszetek vagy közvetlenül Naldini római tartózkodása után készültek, mint a Psyche-loggia megfelelő részletét bemutató lap Cherubino Albertitől 1583-ból, vagy már halála után jelentek meg sokszorosított változatban, mint Goltziusé a *Galatea diadaláról*.³⁰

Manierista festményeken gyakran találkozunk formulák, sémák ismétlődésével, ahogy ezt Dolcénál is olvashatjuk. Sokan másolták Raffaellt, vagy a műveiről készült metszeteket. Naldini budapesti képén azonban a manierista gyakorlat egy kifinomult példájával találkozunk, hiszen a kép programszerűen, szinte kizárólag az urbinói mester formáiból építkezik. De a mű nem csak ebből a szempontból szokatlan az életműben, hanem kompozíciója is messze áll Naldini többi művétől. Máshol sokkal jellemzőbb rá, hogy több rétegre osztott, színpadszerűen bonyolult képtérben különösen sok alakot zsúfol össze.³¹

A Raffaelltől eredő részletek alapján el lehet különíteni egy csoportot az oeuvre-ből, amelyben a budapestihez hasonló formulák tűnnek föl. Ezek – elsősorban a Vercelliben őrzött táblaképek és a *Máté elhivatása* oltárkép a firenzei San Marco-tempomban – lehetővé teszik a budapesti kép pontosabb datálását is. A vercelli képeket általában Naldini második római útja utánra, tehát életének utolsó alkotó évtizedére, az 1580-as évekre helyezik.³² A San Marco oltárképről pedig tudjuk, hogy hosszas kivitelezés után, három évvel Naldini halála előtt, 1588-ban készült el.³³ A budapesti *Három Grácia Ámorral* ezért nagy valószínűséggel az 1580-as évekre datálható. A második római út és az ott tanulmányozott Raffaello-művek hatása tehát a későmanierista mester több művén is kimutatható. Ez új, eddig nem ismert rétege Naldini stílusának.

A Naldinitól szokatlan képi források, a szokatlan kompozíció, a nehézkes és érezhetően keresett monumentalitás³⁴ előrevetítik azt a feltételezést, ami az ikonográfiából derül ki egyértelműen. A képnek olyan reprezentatív szerepet szánhattak, amelyhez Naldininak is igazodnia kellett. Csak egy pontosan előírt program mellett képzelhető el, hogy a festő lemondjon az általa oly sokszor alkalmazott repoussoir-figurákról.

³⁰ Cherubino Alberti: *The Illustrated Bartsch*, 34 (XVII) 106 (84). k.; Hendrik Goltzius, 1592: Mason, R. M. – Natale, M., *Raphael et la seconde main*, Geneve 1984, 68., 83. sz.; *Raphael Invenit i.m.*

³¹ Hall, M. B., *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce, 1565–76*, Oxford 1979, 68–72.

³² *Firenze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento – Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo*, Firenze 1980, 280–281.

³³ Freedberg, i.m. (12.j.) 613, 274. k.; a kivitelezésről ld. még Gruitrooy, G., A New Drawing by Giovanni Battista Naldini, *The J. Paul Getty Museum Journal* 17 (1989) 17–18. A kép egy bozzettója is ismert, ld. Lazarev, i.m. 586, 382. k.

³⁴ Hall szavaival: *a dramatization which is not dramatic*, Hall, i.m. 69.

A 16. században igen népszerű volt a Három Grácia témája. Antik előképei és írásos forrásai révén mind a művészek, mind a megrendelők antikvárius érdeklődésébe beleillett, és filozófiai háttére miatt tág teret adott moralizáló értelmezésekhez is. A budapesti festményen viszont nemcsak a Gráciák szerepelnek. Megjelenik fölöttük egy szárnyas gyermek is, aki egyértelműen Ámorról azonosítható. Lodge Webbe véleménye szerint ez inkább a gyermek Merkúr lenne, vagy talán egyfajta vegyes lény volna a Gráciákat Elisen kísérő Amor és a felnőtt Merkúr alakjából összerakva.³⁵ Ez a feltételezés nem támasztható alá. A szárnyas gyermek csak Amor lehet, és alakja nem valamiféle kombináció eredménye, hanem egyszerűen két istenség attribútumait tartja kezében, Merkúr caduceusát és Vénusz virágait. Igaz, hogy szokatlan az ábrázolás, de léteznek előképei. Amíg azonban a virágokat szóró Amor figurája közismert volt, addig a caduceussal megjelenített szárnyas gyermekre kevés példát találunk. Igen ritka antik előképeit nemigen ismerhették a reneszánszban.³⁶ A 16. századból pedig talán egyetlen példáról tudunk, éppen a Villa Farnesina Psychelloggiájából. A caduceust hozó Amor ott az antik istenek attribútumait bemutató sorozat részeként szerepel, de Vénusz virágait nem tartja másik kezében. Külön-külön tehát mind ismertek a budapesti kép részletei az előzményekből. Ismereteim szerint azonban mind az antik, mind a reneszánsz művészetben egyedül áll az a megoldás, hogy a Három Gráciával együtt egy caduceust és rózsákat kezében tartó Amor jelenjen meg.

A Három Grácia csoportja látszólag nem rejt problémát. Ismert forrásokkal való összevetésből kiderül viszont, hogy ez az ábrázolási típus is példa nélküli korában. Az antikvitásból írott és képi forrásokból ismert Három Grácia kompozíciók két típusba sorolhatók. Még az i. e. 3. században kialakult változat szerint, amely a reneszánszban is népszerű volt, a három nőalak ruhátlanul jelenik meg, kezüket egymás vállára helyezik és szoborszerűen állnak. Ezt a típust követi a sienai dóm Piccolomini könyvtárának római szobortorzója, amelyet Michelangelo is tanulmányozott, és ide tartozik Raffaello kisméretű, ma Chantillyban lévő táblaképe is. Írott forrásokból is ismerjük ezt a típust, elsősorban Servius Aeneis-kommentárjából és Horatius III/19. és IV/7. verséből.³⁷

A 15–16. században ritkábban ábrázolták azt a változatot, amelyen a Gráciák felöltözve jelennek meg, és amelybe Naldini festménye is tartozik. Pausanias *Descriptió*-jában utal arra, hogy ez a típus a korábbi, és az ismert emléktárgy is ezt támasztja alá.³⁸ Antik írásos forrásai, elsősorban Seneca *De beneficiis* című műve³⁹ arról is említést tesznek, hogy az áttetsző ruhát viselő Gráciák egymás kezét fogva körtáncot lejtenek.

Seneca beszámolója mellett reneszánsz nézetek is befolyásolták Naldini Gráciáinak kialakítását. Edgar Wind elemzéséből derül ki, hogy a Három Grácia kompozíciókon

³⁵ Lodge Webbe, *i.m.* 173.

³⁶ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 3, „Eros”, 948–949. sz.; „Amor/Cupido”, 677. sz.; A *Thesaurus Linguae Latinae* szerint a „caduceus” szó antik szövegekben Ámorról nem kerül kapcsolatba (ld. *Thesaurus* 3, Fasc. 1, col. 33, 15–59. sor).

³⁷ Wind, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York – London 1968², 30–31, 9. j.; a sienai szoborcsoporthoz ld. *LIMC* 3, 124. sz.

³⁸ Wind, *i.m.* 31, 10. j.; *LIMC* 3, 191–2.; ld. még Baldini, U., *La Primavera del Botticelli – Storia di un quadro e di un restauro*, Milano 1984, 95.

³⁹ *Sed utrumlibet ex istis iudica verum; quid ista nos scientia iuvat? Quid ille consortis manibus in se redeuntium chorus? Ob hoc, quia ordo beneficii per manus transeuntis nihilo minus ad dantem revertitur et totius speciem perdit, si usquam interruptus est, pulcherrimus, si cohaeret et vices servat; illetvesolutis itaque tunicis utuntur; per lucidius autem, quia beneficia conspici volunt.* Lucius Annaeus Seneca, *De beneficiis*, I/ 3, 2.; idézi Dempsey, Ch., Botticelli's Three Graces, *JWCI* 34 (1971) 327.

belül milyen különös jelentősége van annak, hogy a három nőalak, akik egyben neoplatonista értékeket is szimbolizálnak, merre tekintenek. A budapesti kép abba a típusba tartozik, amelynél a jótétemények (beneficia) adása, elfogadása és átadása, mint összetartozó cselekmények úgy nyernek képi megfogalmazást, hogy a Gráciák közül az egyik hátulról látszik, a másik arca profilból míg a harmadiké szemből.⁴⁰ Piero Valeriano, 1556-ban megjelent *Hieroglyphica* című művében részletes leírást és magyarázatot ad ehhez az ábrázoláshoz. Először pontosan idézi Senecát a Gráciák mozgásáról és ruhájukról, majd így folytatja: „Ezeket (mondja) Seneca: mi pedig úgy véljük, hogy egyáltalán nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy az egyik (Gráciát) úgy ábrázolják, hogy arca elfordul és rejtve marad... A második nyíltan megmutatja arcát, mivel annak, aki elfogadja a jótéteményt, az a dolga, hogy azt megmutassa és hirdesse; a harmadik arcának egy részét, mint a visszaadást elrejt, és megmutatja magát a jótéteményt.”⁴¹

Naldini Három Gráciája valószínűleg Valeriano leírása alapján született, hiszen talán ez az egyetlen olyan forrás, ahol egyrészt a *Hieroglyphicá*ból idézett Seneca-leírásnak megfelelően áttetsző ruhában, egymás kezét fogva táncolnak, másrészt valóban háttal, szemből és profilból látható az arcuk. Érdekes viszont, hogy még a *Hieroglyphica* szövege mellett szereplő illusztráció sem felel meg ennek a leírásnak, hiszen a Gráciák ott ruhátlanok. Ebből arra következtethetünk, hogy Naldini vagy a program megalkotója a *Hieroglyphica* szövegét bizonyosan fölhasználta, de a metszet-illusztrációt már nem (22. kép).

A Gráciák áttetsző ruhája nem egyforma, a középsőnek a vállát például nem hagyja szabadon. Lodge Webbe sem emeli ki, noha fontos eleme a kompozíciónak, hogy a másik két nőalak öltözete sem teljesen azonos. A jobb oldali ugyanis a középsőéhez hasonló, de más színű „mellvértet” visel, és a bal oldali Gráciától eltérően ruháját zöldes szalag tartja meg a nyakában. Ez az apró részlet azért említésre méltó, mert szintén azt mutatja, hogy Naldini a lehető legtöbb eszközzel törekedett a Gráciák hármasságának hangsúlyozására. A hármasság ritmust ismétli karjaik kompozíciója is. Egyszer lent a térdükön, mászor a derekuknál harmadszor pedig a válluk magasságában kapcsolódnak egymáshoz.

Firenzében találunk egy, az antik írásos forrásoknál is közismertebb példát az áttetsző ruhában bemutatott Gráciákra, ahol a karok ritmusa is hasonló. Botticelli *Primaveráj*a ez, a Három Grácia egyik leghíresebb képi megjelenítése, amely ráadásul egy olyan festő figyelmét, aki a Medici udvar számára is dolgozott, biztosan nem kerülte el. Még Naldini mestere, Vasari is a Gráciákat emeli ki, amikor a Primavérát megemlíti *Vitéjében*: „a másik (kép) ugyancsak Venust (ábrázolja), amint a Gráciák virággal díszítik fel mint a tavasz jelképét”.⁴² A Seneca leírását ilyen pontosan követő ábrázolással a Botticelli ké-

⁴⁰ Wind, *i.m.* 32, 45., 16–19. k.

⁴¹ *Haec Seneca: nos autem etiam illud minime silentio praetereundum censemus, quod una faciem avertere et occultare fingitur. . . Altera Charis faciem apertam ostentat, quia eius qui beneficium accipit est, id ostentare et praedicare: tertia partem faciei retributionem celandum esse, ostentandumque ipsum beneficium.* Az általam használt kiadás: Piero Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum, Aliarumque Gentium literis Commentarii*, Basileae 1567, 401 A.

⁴² Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (ford. Zsámboki Zoltán), Budapest 1983, 368; *Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera*, Vasari, *i.m.* (20. j.) 3, 312.; Vasari ismeretei Botticelliről jelentős részben az ún. „Anonimo Magliabecchiano” kéziratból származtak, amelynek szerzőjében a legutóbbi időben ismerték fel éppen Vincenzo Borghinit, ld. Stapleford, R., Vasari and Botticelli, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 39 (1995) 397–408.

pét a Naldiniétól elválasztó évszázadban Firenzében meglehetősen ritkán találkozunk. Ezért valószínű, hogy Naldini *Három Gráciája* szándékosan utal vissza a *Primaverára* és nem zárható ki, hogy a budapesti festmény valamilyen módon a Mediciek környezetéhez kapcsolódik. A *Primavérával* először Charles Dempsey hozta kapcsolatba a budapesti képet, majd legutóbb Veronika Mertens.⁴³ Az utóbbi szerint is Botticellire utal a Gráciák áttetsző ruhája, valamint karjaik hármass ritmusa.

Még szorosabbnak tűnik viszont a kapcsolat Botticelli festménye és a budapesti kép között, ha nemcsak a három nőalakot vetjük össze. A *Primavera* számos interpretációs nehézsége mellett is biztosra vehetjük, hogy a Gráciák csoportja közvetlenül és egyformán kapcsolódik a kép középpontjában elhelyezkedő Vénuszhoz és a bal szélén álló Merkúrhoz.⁴⁴ Merkúr ugyanis a Gráciák kísérője már az ókori mitológiában is, Vénusz pedig az úrnőjük. Vénusz gyermeke, a nyilazó Ámor éppen az egyik Gráciát veszi célba. Naldininál mintha ennek az ábrázolásnak egy sűrített változatával találkoznánk, hiszen Ámor az íj és a nyíl helyett itt a két említett istenség attribútumaival jelenik meg. A caduceus szerepe Naldini festményén szintén kapcsolatba hozható a *Primavérával*. Botticelli művén Merkúr felemelve caduceusát szétosztatja a felhőket. Ez a motívum nagy valószínűséggel Vergilius Aeneisére vezethető vissza, ahol a Merkúr-pálca széltámasztó képességéről olvashatunk:

„Evvel vet szelet, evvel arat zivatart, ha a felhők / közt repül”⁴⁵

Naldini festményén a repülő Ámor kezében látható caduceus „vet szelet”, amire a középső Grácia szélfúttá hajfúrtje utal. E két ábrázoláson kívül nagyon ritka, hogy Merkúrnak, illetve a caduceusnak ezt a képességét hangsúlyozzák,⁴⁶ a *Három Grácia Ámorral* tehát ebből a szempontból is a *Primavérához* kapcsolódik. Botticelli képe mellett viszont az irodalmi forrás is ismert lehetett Naldini környezetében, hiszen az *Aeneis*nek a fentebb idézett néhány sora a *Hieroglyphicában* is megtalálható.⁴⁷ A Grácia szélfúttá hajfúrtjének a motívuma szintén nem Naldini invenciója, hanem Dürer *Négy boszorkány* című metszetéről, vagy annak Nicoletto da Modenától származó változatáról, a *Páris ítéletéről* való (23. kép).⁴⁸

⁴³ Dempsey, Ch., *The Portrayal of Love – Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, 34, 30. j.; Mertens, i.m. 203.

⁴⁴ Ld. Gombrich, i.m. 55–59; Wind, i.m. 114 skk. (Vénusz szerepe), 121 skk. (Merkúr szerepe).

⁴⁵ *Illa* (ti. virga) *fretus agit ventos et turbida tranat / nubila...*, Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, IV/245–246, ford. Lakatos István, Budapest 1984.

⁴⁶ Dempsey 1992, i.m. 38–44, két további példa: Agostino di Duccio márványreliefje, Rimini, Tempio Malatestiano és Jacob Matham metszete: Vénusz érkezése, *The Illustrated Bartsch* 4 (III), 204 (183). sz.

⁴⁷ Piero Valeriano, i.m.; a *Mercurius* címszón belül külön a caduceusról, 429 E–F.

⁴⁸ A motívum még korábbra, Zoan Andrea egyik, Mantegna után készült metszetéig, a *Négy táncoló nő*g visszavezethető: *The Illustrated Bartsch* 25 (XIII), 18 (305). sz.; Dürer metszetéhez ld. Panofsky, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press 1971⁴, 27, 182. sz., 97. k.; *The Illustrated Bartsch* 10 (VII), 75 (89). sz.; Nicoletto da Modena metszetén a nőalakok fölötti, már akkor nehezen értelmezhető „O G H” felirat helyére a „pulchriori” szó került, így változott meg a metszet témája, ld. *The Illustrated Bartsch* 25 (XIII), 62(289). k., Commentary 2508.110. sz., 245. Dürer metszeteinek hatását Naldinira Tátrai Vilmos mutatta ki: Tátrai, V., Giovanbattista Naldini ismeretlen festménye a Szépművészeti Múzeumban, *SzMKözl* 48–49 (1977) 87–104. Naldininak ez a másik képe, a *Kálvária* más előképek hatását is mutatja. Véleményem szerint a kompozícióhoz egy Raimondi-iskolába tartozó metszet szolgáltatja az előképet. ld. *The Illustrated Bartsch* 28 (XV), 7 (18). sz.: Naldininél Krisztus alakja Vasarira vezethető vissza: Napoli, S. Giovanni a Carbonara, Cappella Seripando, ld. Conti, L., *Vasari – Catalogo completo*, Firenze 1989, 55, 34. sz.

A *Primaverával* kapcsolatba hozott számtalan forrásszöveg közül ki kell még emelni Poliziano *Giostráját*, amit már Aby Warburg is idézett:

„De Ámor, végezve édes bosszújával,
A sötétlő légen át vidáman szállt,”⁴⁹

Botticelli festményétől eltérően Naldinínál valóban a sötét égen repül Ámor. Noha Naldini képei majdnem mindig nőtturók, itt azonban ez a leírás is okot adhatott arra, hogy sötét háttérrel fessen.⁵⁰

Más okból is indokolt Ámor szerepeltetése a budapesti képen Merkúr és Vénusz jelképeivel. Cicero szerint ugyanis, ahogy azt *Az istenek természete* című művében írja, az egyik Ámor Merkúr és Vénusz gyermeke volt.⁵¹ Ez, az antik irodalomban máshonnan nem ismert mítoszvariáns a reneszánszban az Ámor neveltetése ábrázolásokon éled újjá, többek között Correggio már említett londoni képén és Bertoldo di Giovanni domborművén.⁵² Ámor tehát nemcsak azért jelenhet meg a két attribútummal, mert azok a Gráciákra utalnak, hanem azért is, mert egyben „szülei” révén őhozzá is tartoznak.

A Három Grácia már az antik irodalomban is, de a neoplatonista firenzei humanista környezetben méginkább valamilyen hármasságon alapuló harmónia, teljesség megjelenítője volt. Ki kell emelnünk a többféle értelmezési lehetőség közül azt, amelyben az ideális hármasságot a Páris ítélete témával állították szembe. A két antik eredetű téma, ahogy azt Nancy Lodge Webbe részletesen bemutatta, Filippino Lippitől Jacopo Zucchiig sokféle módon keveredett a reneszánszban.⁵³ Naldini festményén is találunk jelet a *Páris ítélete* ábrázolásokból levezethető vizuális kompilációra. Ez a példa éppen az attribútumai révén szokatlan Ámor alakja. A szárnyas gyermek virágokat szóró és caduceust felmutató kettős szerepének az eredetét Páris ítélete ábrázolásokon talál-

⁴⁹ *Ma fatta Amor la sua bella vendetta, / Mossessi lieto pel negro aere a volo*; Aby Warburg: Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz, in *MNHMOΣYNH*, Budapest 1995, 42, a részlet Széphelyi F. György fordítása. (Eredetileg: Sandro Botticelli „Geburt der Venus” und Frühling”, Hamburg – Leipzig 1893).

⁵⁰ A Naldini stílusára általában jellemző nőtturó és a derengő fény legalább egy alkalommal biztosan nem a művész invenciójának az eredménye, hanem Borghini kíváncsainak felelt meg. Borghini a *Judit Holofernes* fejével című képhez írta elő a következőket: *Vorrei che questo quadro, dove si mostra la testa, fussi oscuro et paressi notte da dovero: scrive Plinio (eccovi la dottrina in campo), che fu molto celebrato dun' pittore un fanciullo che soffiava nel fuoco, che quello splendore gli ribatteva nella bocca et per certi muri della casa, come la vostra notte di Camaldoli et d'altri, che nel vostro libro raccontate: ditelo a Batista voi et dateli il modo*. A Vasarinak szóló levélben említett két kép Vasaritól egyaránt Jézus születését ábrázolja, az egyik 1538-ból, a másik 1553-ból. Ld. Cecchi, A., Borghini, Vasari, Naldini e la „Giuditta” del 1564, *Paragone* 28 (1977) 323. sz. 100–107, az idézetet is innen vettem át, (101.). Borghini hivatkozása az idősebb Plinius *Naturalis Historia*jára azért érdemel különleges figyelmet, mert, ahogy ezt Białostocki (akire Cecchi nem hivatkozik) kimutatta, az innen vett részlet a *puer sufflans ignes* zsánerképtípus irodalmi háttéréül szolgált a 16. század második felétől kezdve. Białostocki elgondolásához tehát további adalék Borghini levele, amennyiben, ha nem is a pliniusi kompozícióhoz, de az ott leírt különleges fényviszonyokhoz előírászerűen felhasználták az antik szerzőnek ezt a helyét. Ld: Białostocki, J., *Puer sufflans ignes*, in *Arte in Europa – Scritti in onore de Edoardo Arslan*, Milano 1966; magyarul in uő., *Régi és új a művészettörténetben*, Budapest 1982, szerk. Marosi Ernő, 178–182, ford. Széphelyi Frankl György.

⁵¹ *...a másik (Cupido) Mercuriustól és a második sorszámu Venustól való...*, Marcus Tullius Cicero, *Az istenek természete*, Budapest 1985, 155, 23/60/, ford. Havas László.

⁵² Bertoldo di Giovanni: *Ámor neveltetése*, London, Victoria and Albert Museum.

⁵³ Webbe, i.m. 163–173.

juk meg. Időben a legközelebbi példa egy Hans von Aachen festménye alapján 1589-ben készült metszet, ahol az egyik Cupido virágokkal a kezében éppen a caduceust feltartó Mercurius mellett jelenik meg.⁵⁴ Egy másik metszeten a ruhátlan Gráciák fölött felhők közül kirepülve maga Merkúr jelenik meg (24. kép).⁵⁵

A budapesti képen tehát elsősorban Ámor szerepe indokolja, hogy a *Három Grácia* hagyományos ikonográfiájától való eltérés okát a témának a *Páris ítéletével* való összefüggésében keressük. A Gráciák, akik sokszor Vénusz kísérőiként jelennek meg, ebben az összefüggésben a Vénusszal, illetve az általa ígért földi szerelem választásával szemben (Páris) a neoplatonista teljesség követését szimbolizálják. Ezen a szembeállításon alapszik Páris tévedésének a témája és változatos megjelenítési formái. Merkúr például természetes módon jelen van Páris ítéleténél is, mint hírnök és az aranyalma átadója, de ugyanígy Páriszal ellentétes szerepet is kaphat. Ilyenkor általában ő az, aki Páriszal szemben tudja a helyes ítéletet. Giulio Bonasone egyik, Páris ítéletét ábrázoló metszetén egy értelmező feliratból kiderül, hogy a trójai „pásztor”, az ember, helytelenül döntött: „Íme, milyen gyakran téved az emberi ítélet”.⁵⁶ Ez a metszet Raimondi hasonló témájú grafikájának redukált változata, csak a három istennő valamint Páris és Merkúr kapott helyet rajta. A magasba tartott caduceus figyelmeztető gesztusa, ami a Raimondi-féle lapon nem látható, valószínűleg Páris tévedésére hívja fel a néző figyelmét (25. kép).

Van egy másik példa is, amely a Páris tévedése téma morális háttérét mutatja be, és egyben alátámasztja a caduceusnak azt a szerepét, amit a Bonasone-metszeten is feltételezünk. Wind is utal erre a lapra.⁵⁷ Id. Hans Burgkmair 1507-ben készítette ezt az igen összetett allegorikus ábrázolást I. Miksa császár dicsőítésére, amelynek programját az egyik felirat szerint Conrad Celtes állította össze. A három istennő alul jelenik meg, előttük pedig a „Scipio-módjára” az ítéleten töprengő Páris. Két választási lehetősége van, vagy a „DISCORDIA” által felajánlott alma, vagy a „MERCUR” által feléje nyújtott caduceus. A Merkur-pálca ebben az esetben egyértelműen a *concordia* jelképe. Több példa is bizonyítja viszont – elsősorban Maria Poliziana *concordia*-feliratú medállja –, hogy a Három Grácia is a caduceusával azonos, a harmóniát kifejező jelentést hordozhat.⁵⁸ Ahogy Burgkmair metszetén Eris almájával szemben a caduceus, úgy más alkalommal a három istennővel szembeállított Gráciák a harmónia hordozói. Naldini festményén is ez a hagyomány lehet a caduceus hangsúlyos szerepeltetésének az oka. Értelmezésünk szerint a budapesti kép így egy moralizáló példát jelenít meg, ahol a caduceus utal a helyes választás képességére, a Három Grácia pedig a helyes választás tárgyára.

⁵⁴ Ld. Jacoby, J., *The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Hans von Aachen*, Rotterdam 1996, 116–7.

⁵⁵ „Master of the Die”: *Jupiter és Ganymedes*, ld. *The Illustrated Bartsch*, 29 (XV), 25 (201), Jacob Matham korábban említett metszetén (ld. 45. j.) az Amorinók és Merkúr egyaránt megjelennek az égen.

⁵⁶ A teljes felirat: „Il pastor frigio sol per un bel volto / Die'l pomo alei, che'l terzo cerchio serra / Ecco il giudizio human come spesso erra / Che fu'l mondo sottosopra volto”, ld. *The Illustrated Bartsch*, 28, (Commentary) 2803.134. sz.

⁵⁷ Wind, *i.m.* 197, 23. j.

⁵⁸ Wind, *i.m.* 72–76.

Firenzében kedvelt téma volt a Páris vagy Scipio ítélete és a Három Grácia témák ilyesfajta összekapcsolása. Marsilio Ficino például azt írta Lorenzo de' Medicinek a *triplex vitá*ról szóló egyik levelében, hogy „Senki nem kételkedik benne, aki helyesen él, hogy háromféle élet létezik, az elmélkedő, a cselekvő és a gyönyörködő. Mivelhogy természetesen az emberek három utat választottak a boldogsághoz, a bölcsességet, a hatalmat és a gyönyört”.⁵⁹ Ez a hármasság nemcsak a Páris ítélete téma kapcsán kerül előtérbe, hanem Scipio álmánál is. Raffaellónak a londoni National Gallery-ben található festményén a három felkínált lehetőség (könyv–sapientia–Minerva, kard–potentia–Juno, virág–voluptas–Vénusz) azonos a Párisnak ajánlottakkal. Wind értelmezése szerint nem lehet kétségünk afelől, hogy Scipio nem csak az egyiket választja, hanem mindhármát. E három érték harmóniájára utal valószínűleg az eredetileg a kép versóját alkotó, ma Chantillyban található Három Grácia tábla is. Ficino is említett levelében végül azzal magasztalja Lorenzót, hogy Páriszal ellentétben, aki tévedése miatt „nagy bajba került” (*incidit in miseriam*), ő a három istennő által kínált lehetőségek közül egyiket sem becsülte kevesebbre a másiknál, hanem mindhármát tisztelte.⁶⁰ Wind szerint nem szokatlan a reneszánszban egy uralkodót éppen Páriszal szembeállítva dicsérni.⁶¹ Egy másik, szintén uralkodóhoz intézett magasztalásból azt is láthatjuk, milyen könnyen kerülhetnek az istennők helyébe a Gráciák. XII. Lajos francia király házassága alkalmából éppen a Három Grácia bókjai hirdették azt, hogy a herceg azzal a döntésével múlta fölül Párist, hogy a trójai által választott gyönyörrel (*voluptas*) szemben ő egyszerre mindhárom Gráciát(!) választotta.⁶²

A budapesti kép ikonográfiájában Mertens is Ficino hatását tartotta fontosnak. A Gráciák mozdulatainak filozófiai tartalmat tulajdonító értelmezése azonban nehezen támasztható alá, már csak azért is, mert az arcok beállításának forrásai egyértelműen a *Hieroglyphicá*hoz kapcsolódnak. A harmadik Grácia, aki Mertens szerint a *pulchritudo*t testesíti meg, egyben a neoplatonikus *emanatio*óval azonos, amennyiben előrehajló

⁵⁹ *Tres esse vitas, nemo ratione vivens dubitat, contemplativam, activam, voluptuosam. Quoniam videlicet tres ad felicitatem vias homines elegerunt, sapientiam, potentiam, voluptatem.* Ld. Wind, *i.m.* 82. (A három út a Platon *Államán*ak negyedik könyvében leírt három lélekresznek felel meg). Ficino Párisról: *Primum igitur poetae Minervam, Secundam vero Iunonem, Tertiam denique Venerem nominaverunt. Tres olim apud Paridem de pomo aureo, id est, de palma et victoria certaverunt. Consultante videlicet Paride secum, quam e tribus potissimam ad felicitatem viam eligeret, elegit denique voluptatem, cum vero sapientiam spreverit, et potentiam, merito imprudenter felicitatem sperans, incidit in miseriam.* Ficinus, M., *Opera Omnia*, Basileae 1576, 919–920.

⁶⁰ *Laurentius denique noster Apollinis oraculo doctus, nullum posthabuit superiorum. Tres enim vidit, tres quoque pro meritis adoravit,* ld. Wind, *i.m.* 82.

⁶¹ Wind, *i.h.*

⁶² XII. Lajoshoz: Bryant, L. M., *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Genf 1986, 145. Két évvel később A. Assaracus *Historiae* című művének egyik fametszetén egy hasonlóképp átértelmezett Páris ítéleténél Merkúr szerepében már az új uralkodó, I. Ferenc jelenik meg, ld. Gombrich, E. H., *Botticelli's Mythologies*, in *Gombrich on the Renaissance 2. Symbolic Images*, London 1993³, 80. j.

mozdulata a szépség és jótékonyág eljutását fejezi ki az alacsonyabb létezőhöz.⁶³ A mozdulatnak ilyen értelmezését kétségesse teszi, hogy Naldini máshol is, egészen más összefüggésben is alkalmazza azt. Nem fogadhatjuk el azt sem, hogy a második Grácia háttal fordul beállítás a ficinói *conversio* megvalósulása lenne. Mertens szerint ugyanis ez utóbbit igazolná, hogy a Grácia a háttérbeli „földöntúli fény” felé fordul a sötétbe boruló előtér felől.⁶⁴ A szerző azonban nem veszi figyelembe, hogy az előtérbe éles fény világít be, éppen a néző irányából! Az első Grácia pillantása a szerző szerint Ámoréval találkozik. Ezt a véleményt Webbénél is olvashatjuk, mindazonáltal valószínűbb, hogy a Grácia középső társa felé tekint, és nem Ámorra. A három Grácia témája a késő-quattrocento firenzei művészetében tagadhatatlanul az egyik legtisztább példája annak, hogyan hatott a neoplatonizmus a humanista környezetben keletkezett műtárgyakra.⁶⁵ Ennek ellenére a Három Grácia kompozícióján úgy a késő-quattrocentóban, mint a 16. század második felében nemigen lehet kimutatni Ficino műveinek olyan jellegű, szó szerinti, illusztratív erejű hatását, ahogy azt Mertens feltételezi Naldini festménye kapcsán. Abban a néhány részletben azonban – mint a fejek iránya vagy a Gráciák ruhái – ahol a különböző források igen nagy eltérést mutatnak, nem lehet Ficino szövegeivel összefüggésbe hozni a budapesti képet.

A helyes ítélet morális problémájának neoplatonista értelmezése nyer képi megfogalmazást Naldini egyik vázlat-sorozatán is, amelyhez szerencsésen fennmaradt az alapjául szolgáló program is. A rajzok, amelyeknek Alessandro Cecchi a *Giudizio sul Valore* címet adta, ikonográfiailag abba a csoportba sorolhatók, amelybe az uralkodók érényeit magasztaló Páris tévedése téma különböző változatai tartoznak.⁶⁶ Kompozicionális részleteit tekintve viszont ezekből a rajzokból lehet a budapesti képet eredeztetni. Így tehát ezek a vázlatok és programjuk összekötő kapcsolatot jelentenek a moralizáló témájú korábbi példák, a ficinói hagyomány és Naldini budapesti festménye között. A jelenleg a Louvre illetve a sienai Biblioteca Comunale gyűjteményébe tartozó lapok programját Vincenzo Borghini adta meg. Szokásához híven az ábrázolás kialakításának alkalmával több lehetőség közül választott, a forrásokat alaposan tanulmányozta.⁶⁷ A Francesco de' Medici nagyherceg dicsőítését szolgálni hivatott jelenet a Páris ítélete témából és annak kompozicionális hagyományából indul ki. Itt azonban egy trónon ülő alaknak, aki Borghini szerint talán Scipio lehetne, de Francescóra utalna, egy almát helyettesítő jogart kellene átadnia. Az ítélet győztese ezúttal nem Vénusz, hanem Minerva. Magyarázatul és egyben mottóul ezt adja meg: „és ahol korábban azt mondták, hogy „adassék a legszebbnek”, ez (a jelenet mottóként) ezt kaphatná: „adassék a legér-

⁶³ Mertens, *i.m.* 202.

⁶⁴ Mertens, *i.m.* 203.

⁶⁵ Mertens, *i.h.*; Webbe, *i.m.* 173.

⁶⁶ Cecchi, A., „Invenzioni per quadri” di Don Vincenzo Borghini, *Paragone* 33 (1982) 383–385. sz. 89–97; Egy rajz többször felhasználva ld. Nova, *i.m.* 94.

⁶⁷ Borghini munkamódszeréhez ld. Scorza, R. A., Vincenzo Borghini and *Invenzione*: the Florentine Apparato of 1565, *JWCI* 44 (1981) 57–75.

tékesebbnek”: mert az egész ítélet az értékről mondatik ki, és nem a szépségről (vagy a gazdagságról)”.⁶⁸ Borghininél is a rossz ítélet kijavítása jelenik meg, és Ficinóhoz, valamint Burgkmairhoz hasonlóan ismét uralkodóra vonatkoztatva.

A leírás további részleteit tekintve a budapesti képhez közel álló elemeket is találunk. A három istennő például nem ruhátlanul jelenne meg, hanem „harcos módjára vannak felöltöztetve és felfegyverkezve”.⁶⁹ Másrészt az istennőknek szánt háromféle koszorút, köztük Vénusznak természetesen rózsából, egy-egy *angioletto* tartaná a magasból.⁷⁰ Naldini vázlataiból kiderül, hogy Borghini elképzeléseit egy, a budapestiéhez igen hasonló kompozíciójú képben gondolta el (26. kép). A párizsi rajzok istennőin ugyanazt a ruhatípust ismerhetjük fel, mint a Gráciákon; áttetsző, fátyol-szerű ruha, amely kebleiket szabadon hagyja, lent pedig combjuknál van összefogva. A recto-oldalon középen, a versón háttal álló Minerván ugyanolyan öltözet látható, mint a táblaképen a középső Grácián. A verso-oldal alakjainak csavarodó, körtáncszerű mozgása is közel áll a Gráciák mozgásához. Ezen a vázlaton különös figyelmet érdemel az a megoldás, amely Borghini utasításai között nem szerepel, nevezetesen, hogy a három istennő arcait éppen úgy állítja be, ahogy azt később a Gráciáknál is látjuk. Profilból jelenik meg a sisakot viselő Juno(?), Vénusz(?) szemből, míg Minerva, aki a jogar felé nyúl, háttal áll.⁷¹ A sokkal több figurával kialakított sienai kompozíción tűnnek föl a főnről berepülő, koszorúkat hozó *angioletti*k. Talán innen származhatott az ötlet a festményen szereplő Ámorhoz.

A budapesti Három Grácia Ámorról ikonográfiáját elsősorban a harmóniát jelentő Gráciáknak a Páris téves ítéletével való szembeállítás befolyásolhatta. A Borghini-féle *Invenzione* kompozíciójával mutatott hasonlósága és a caduceus szerepének értelmezése arra utal, hogy a Szépművészeti Múzeum festménye esetében ezzel a morális tartalommal bővül a hagyományos kompozíció. Mindezt alátámasztja a korabeli, hasonlóan reprezentatív igénnyel készült Három Grácia ábrázolások funkciója is.⁷²

*

Milyen közegben érvényesül a jó döntést jelképező caduceus és a concordiát megtestesítő Három Grácia – ha Páris ítéletével állítjuk szembe? Rotterdami Erasmus ezt írja *A keresztény fejedelem neveltetése* című könyvecskéjében: „Bizonyos fokig ma-

⁶⁸ „...et dove prima si diceva: „sia dato alla piu bella”, questo avesse (per suo motto – Cecchi): „sia dato alla più valorosa: perche tutto questo giudizio è, non sopra la bellezza (o ricchezza), ma sopra il valore”, Cecchi, *i.m.* 90.

⁶⁹ „...armate e vestite (da) guerriero, Cecchi, *i.h.*

⁷⁰ Cecchi, *i.m.* 91.

⁷¹ A rajzon és a Három Grácián is megfigyelhető hármaskompozíció visszatér a *Bemutatás a templomban* című kép bal oldalán is (Perugia, Galleria Nazionale, ld. Barocchi, *i.m.* 109d. k.).

⁷² A képek valószínűleg reprezentatív szerepet szántak, a 16. században ugyanis ritkán találkozunk a Gráciák bemutatásával ilyen nagyméretű festményen. A kevés felsorolható példáról általában tudjuk, hogy kiemelkedő funkciót töltöttek be. Tintoretto képe a velencei Palazzo Ducale Anticollegiójában a velencei köztársaság politikai ambícióját megjelenítő nagyszabású ikonográfiai rendszerbe illeszkedik. Annibale Carracci korábban említett festménye pedig bizonyíthatóan nászajándék volt, ahogy a Vénusz fürdőjét ábrázoló képekről ez általában is elmondható. Tintorettohoz ld. Pallucchini, R. – Rossi, P., *Tintoretto – Le opere sacre e profane* 1, Milano 1982, 209

gánügy a fejedelem házassága. Ámde megfigyelhetjük, a házasságban tulajdonképpen az emberi dolgok lényege nyilvánul meg, mint ahogy az velünk is megtörténik sokszor, és megtörtént már a görögökkel és a trójaiakkal Helenével kapcsolatban.”⁷³ Helené és Páris történetének tanulsága az elrettentés. Különösen olyan dinasztikus házasságok alkalmával, melyeknél a két fél más országból származik. A mondanivaló ilyenkor éppen az, hogy a jó házasságnak Páris esetével szemben a harmóniát és a békét kell elhoznia. Ezért is kerül előtérbe a 16. századi uralkodói házassági bevonulásoknál, különösen Párizsban és Firenzében, a Három Grácia témája. A korábban említett 1514-es párizsi esküvői bevonulás egyben arra is példát szolgáltat, hogy ezek voltak azok az alkalmak, amikor a Három Gráciának éppen a Páris ítéletével ellentétes aspektusát helyezték előtérbe. Párizsban az ilyen bevonulásokkor a Ponceau-kúton felállított ideiglenes díszletek részeként jelentek meg a Gráciák. Így volt ez nemcsak 1514-ben hanem még a század végén is.⁷⁴

Firenzében a század második felében a Medici-ház tagjainak házassági bevonulásaikor általában a Palazzo Ricasoli elé épített álhomlokzat festményeit szentelték a házasság témájának. A két legjelentősebb esemény, egyben a legjobban dokumentált is: I. Francesco 1565-ös és I. Ferdinando de' Medici 1589-es apparatója. Korabeli források szerint Naldini mindkettőnek a kivitelezésében részt vett.⁷⁵

I. Francesco de' Medici Habsburg Johannával kötött házasságához a részletes programot Vincenzo Borghini dolgozta ki. Forrásokból az is ismeretes, hogy a díszletek témáinak meghatározásához többek között a francia bevonulásokat is tanulmányozta.⁷⁶ A Hymen-nek, a házasság antik istenének szánt ciklus a Palazzo Ricasoli előtt öt táblaképet tartalmazott. Középpontjában a főhelyen kapott helyet a Három Grácia, amit valószínűleg Bronzino festett meg.

Borghini halála után ezt a programot kellett követnie Niccolò Gaddinak 1589-ben, amikor I. Ferdinando de' Medici és Lotharingiai Krisztina házassági bevonulásának programját alakította ki.⁷⁷ Részletes leírások és a triumfus útvonalán felállított diadal-

⁷³ Rotterdami Erasmus: *A keresztény fejedelem neveltetése*, Budapest 1992, ford. Csonka Ferenc, 125.

⁷⁴ Bryant, *i.m.* 144–149.

⁷⁵ Az 1565-ös apparátóban való részvételről beszámol Cini, G., *Descrizione dell' Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici*: „Batista Naldini giovane nella pittura eccellente, il quale fece i due quadri piccioli del sacrificio de' Romani, e quello degli Auguri, e 'l grande nel mezzo di quelli di verso S. Giovanni all' arco della Religione, dove i putti venivano da Roma in Toscana per imparare. . .”, ld. Vasari (ed. Milanese), 8, 619; Barocchi *i.m.* 286.; az apparátókról részletesen lásd: szerk. Gaeta Bertela, G. – Petrioli Tofani, A., *Feste e apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Firenze 1969. Borghini egyik Vasarihoz írott leveléből azt is tudjuk, hogy az apparátóban táblaképeket alkalmaztak: *Noi habbiamo messe tutte le Virtù, gli Dei, le Gratie, le Felicità a tavola...*, ld. Scorza, *i.m.* 59.; ld. még Pillsbury, E., *The Temporary Facade on the Palazzo Ricasoli*: Borghini, Vasari, and Bronzino, *National Gallery of Art Report and Studies in the History of Art*, 1969 (Washington, 1970), 75–83. Bronzino rajza: „A Három Grácia, Juno, Vénusz, Ámor és mások előkészítik az esküvői ágyat”, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Itsz. 953, ld. Pillsbury, *i.m.* 8. j., a tervezett táblaképek méretei Borghini egyik vázlatán szerepelnek (Pillsbury, *i.m.* 3. k., 6. j.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), az alsó sorba 8,5 x 6,5 braccia méretűket terveztek, tehát jóval nagyobbakat, mint Naldini budapesti festménye.

⁷⁶ Scorza 1981, *i.m.* 68, 86. j.

⁷⁷ Ld. Bertela – Tofani, *i.m.* 67–75; Strong, R., *Art and Power – Renaissance Festivals 1450–1650*, Los Angeles 1984, 126–133.

ívekről készített metszetsorozat alapján viszonylag pontosan ismerjük az ábrázolások témáit és az ideiglenes díszek megjelenését. Ekkor is a Palazzo Ricasoli szolgált a Medici-házasságok dicsőítésére. A különbség az, hogy ezúttal a főszereplő nem Hymen volt és más allegorikus szereplők, hanem a korábbi dinasztikus esküvők és Lotharingiai Krisztina Itáliába jövelete. A középpontban Krisztina nagyanyja, Medici Katalin a nagyherceg más őseivel körülvéve jelent meg.⁷⁸

Medici Katalin kultuszával kapcsolatban ki kell emelni, hogy már máskor is főszereplője volt ilyen típusú ábrázolásnak. Habsburg Erzsébet 1571-es párizsi esküvői bevonulásán a korábban említett Ponceau-kút csúcsán azért kapott helyet az ő szobra, mert ő volt IX. Károlynak, a völegénynek az anyja. Az anyakirálynő alakja alatt éppen a Három Grácia szerepelt (27. kép).⁷⁹ A Palazzo Ricasoli előtt 1589-ben felállított díszletek között a Gráciák nem kaptak helyet.⁸⁰ Ez annál is különösebb, mert a forrásokból ismert fontosabb firenzei nagyhercegi házassági bevonulások és a francia uralkodóház hasonló jellegű párizsi triumfusai között talán ez lenne az egyetlen, ahol nem szerepelnek.⁸¹ Azon az eseményen, amelyen pedig a leginkább hangsúlyozták az apparato ikonográfiájában is a két dinasztia közös őseit és újraegyesülését. Talán nem túlzás ezek után feltételezni azt, hogy a Három Grácia Ámorral szorosán kapcsolódik a Medici-házasság nagyszabású ünnepségeihez. Az Ámor kezében látható attribútumok, Merkúr és Vénusz jelképei más szempontból támasztják alá a feltételezést. Charles Dempsey a *Primavera* értelmezésekor felhívta a figyelmet arra, hogy a Gráciák nemcsak kompozicionálisan helyezkednek el a két isten között, hanem egyben össze is

⁷⁸ Az *apparato*ról készült metszetsorozatot közli: Daddi Giovanozzi, V., Di alcune incisioni dell' Apparato per le Nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, *Rivista d' Arte* 22 (1940) 85–100.

⁷⁹ Bryant, i.m. 147–149, 24. k.

⁸⁰ Az 1589. április 30-án tartott házassági triumfus részletes, egykorú leírását adja a díszletek ábráival: Gualterotti, R., *Descrizione del Regale apparato per le Nozze Della Serenissima Madama Cristina da Lorena*. . . , Firenze 1589. Az eredeti szöveghez nem volt módomban hozzájutni, ezért a Bertela – Tofani-ban található felsorolásra hagytam, 69–70; A Palazzo Ricasoli előtt felállított díszlet megmaradt festményeiről fotókat közöl: Philippe, M., Portrait éphémère et théâtre mémoire dans les Entrées florentines (1565–1589), in *Il ritratto e la memoria* – Materiali 2, Roma 1993, 285–333. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azonban azt a tényt, hogy Naldini 1589-ben már annyira betegeskedett, hogy a Palazzo Ricasoli-ra szánt és tőle megrendelt festmények közül egyet már tanítványa segítségével fejezett be.

⁸¹ A század második felében még egy alkalommal rendeztek Firenzében esküvői bevonulást, I. Francesco de' Medici második házassága alkalmából. Erről az 1579-es alkalomról szintén Gualterotti számol be *Feste nelle Nozze Del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Cappello* (Firenze, Giunti, 1579) című leírásában. A Három Grácia itt is megjelent a triumfusbán, ld. 27–28 (Vaghezz sopra Pratolino... – Vaghezza Prima – Carro di Venere): *Sovra le belle sponde / Del famoso Mugnone, e lieti, e fidi, e riposati nidi / Han le Gratie...*, illetve 40–42: *dopo i Tritoni vennero le Gratie, e dietro alle Gratie tre Ninfe, quasi ombre delle Gratie...*, *Venere dato all'una delle tre Gratie il suo dorato scettro le commisse, che con esso un cavernoso monte percotesse, che sotto il palco de' Giudici era lavorato...* Korábbi példa is ismert, 1502-ből, Rómából, Lucrezia Borgia és Alfonso d'Este apparatójából. Bernardo Prosperi levele Rómából, 1502. január 1-én Alfonso d'Estéhez: *sul 60 (carro triumphale) uno a cavallo a similitudine di quello che ha sancto Giovane Laterano, con quello re a piedi, li altri penoltimi dui carri appresso, cioe e latere, con le gratie, e dopo essi carri seguivano...*, ld. *Teatro nel Rinascimento* – Roma 1450 – 1550, Roma 1983, 292.

kapcsolják őket.⁸² Vénusz ugyanis Április úrnőjének számít, Merkúrt pedig Május istenének tekintették a római naptár szerint. Dempsey kimutatta azt is, hogy noha Merkúr ilyen szerepe a caesari naptárreform után elhomályosult, a reneszánszban mégis több példa bizonyítja, hogy Merkúrt a tavasz istenségei közé számították. Különösen érdekes, hogy ezek közül az egyik ábrázolás éppen egy Medici Katalin tiszteletére rendezett Fontainebleau-i ünnepséggel áll kapcsolatban. Antoine Caronnak egy három részből álló hónap-sorozatából a *Tél* címűn Merkúr az, aki a tél végét hirdeti és az új évszak érkezéséhez, a következő kép felé átvezet.⁸³ Ilyen asztrológiai vonatkozás vagy legalábbis hónapokra való utalás antik istenek vagy attribútumaik segítségével általánosabb jelenség annál, semhogy egy olyan kép esetében figyelmen kívül hagyjuk, amelyben ezek az attribútumok szokatlanul jelentős szerephez jutnak. Ez az értelmezés egyben lehetséges magyarázatot is adna arra, hogy a budapesti kép programjának kidolgozásakor – ha volt ilyen –, miért nyúltak vissza a Három Gráciának a Seneca leírását követő és a *Primavérán* látható igen ritka változatához. Az 1589-es bevonulás éppen április utolsó napjára esett és az azt követő ünnepségek, így az Intermezzi bemutatói is május elsejétől mintegy két héten keresztül zajlottak. Egy olyan festmény tehát, amelyben e két hónap isteneinek jelképei együtt szerepelnek, beleillik az apparato ikonográfiájába. Olvasatunkban a budapesti festmény az uralkodói házasság alkalmából egy új Tavasz eljövetelét hirdeti, amelyben a Harmónia diadalmaskodik. Naldini számára pedig a témához méltó forma megtalálását Raffaello műveinek imitációja jelentette.

PÓCS DÁNIEL

⁸² Dempsey, 1971, *i.m.* 330.

⁸³ Dempsey, 1992, *i.m.* 40, 50. j.; Merkúr asztrológiai vonatkozásaihoz ld. még Scorza, 1971, *i.m.* 65. Medici ünnepségek ikonográfiájának asztrológiai vonatkozásaihoz ld. még Mandel, C., Perseus and the Medici, *Storia dell'Arte* 87 (1996) 175–178. Az 1589-es házasság apparatójával, a bevonulással, és az intermezzivel legújabbban önálló monográfia is foglalkozik, ebben azonban a korábbi trionfokkal mutatott hasonlóságok és különbségek, így a Három Grácia kérdése nem kerül szóba; Saslow, J. M., *Florentine Festival as Theatrum Mundi – The Medici Wedding of 1589*, New Haven and London, 1996; a Ponte alla Carraia díszítéséről ld. 141–144. és 190–191. (Cat. 2.)